

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

EDITURA  
MERIDIANE,  
BUCUREȘTI  
1975

Simone

Martini

**I**n secolul lui Giotto și al fraților Lorenzetti aventura spirituală a lui Simone Martini e scaldată de o lumină aparte. Crescut în Siena aristocratică și ghibelină, existența sa va fi cea a poetului rătăcitor. În 1317 se află în sudul peninsulei, la curtea lui Robert de Anjou, spre 1324 îl găsim la Assisi, apoi din nou la Siena, iar spre 1339 traversează Alpii chemat la noua curte papală, stabilită în Sudul Franței, la Avignon.

Cine se încumetă să încerce reconstituirea itinerarului interior al artistului, se va afla în fața unui traseu sinuos cu cotituri și reveniri, dar în ultimă instanță înzestrat cu o putere anticipatoare incontestabilă. Veacul al XIV-lea este pentru istoria picturii europene o epocă de răscruce. Evului Mediu începe să i se opună spiritualitatea Umanismului timpuriu. „Amurgul Evului Mediu” — după celebra expresie a lui Huizinga — se confundă în bună măsură cu pre-Renașterea.

Componenta medievală și cea incipient umanistă a personalității artistice a lui Simone Martini se află într-un raport uneori greu de descifrat, dar este poate tocmai această bipolaritate a viziunii artistice cea care dă un farmec deosebit operei marelui sienez.

Majoritatea picturilor amintite de documente s-au pierdut. Cele rămase sînt de cele mai multe ori nedatate. Dar din operele cruțate de timp se încheagă încetul cu încetul istoria exemplară a unui pictor la sfîrșitul unei epoci și, lucru poate și mai important, a unui pictor pentru care sentimentul răscrucii istorice pe care o trăia devine parte din meditația sa de artist.

## IMAGINE ARTISTICĂ ȘI IMAGINE UTOPICĂ

Simone Martini își face intrarea în istoria artei cu o operă de maturitate. Fecioara între sfinți și îngeri din Palazzo Pubblico din Siena poartă data 1315. Artistul avea atunci aproximativ 30 de ani. După toate probabilitățile, fresca nu poate fi considerată drept prima lucrare a sa, ci doar cea mai veche operă ce a ajuns pînă la noi. Anii de ucenicie ai artistului rămîn astfel învăluiți în mister. Vasari îi atribuie o perioadă de formare în atelierul lui Giotto<sup>(1)</sup> lucru ce pare infirmat de totala absență a influenței marelui florentin în primele opere pe care le cunoaștem. Contactul direct cu Giotto se va săvîrși abia în perioada lucrărilor pe care Simone le va realiza în biserica inferioară a Bazilicii San Francesco din Assisi. Nici ipoteza unei călătorii de tinerețe în Franța nu poate fi dovedită. Cunoașterea artei nordice (franceză, engleză, flamandă, germană) putea avea loc și în Italia; miniatura și sculptura portativă circulau foarte ușor în acea epocă și însuși Duccio, fondatorul școlii sieneze de pictură, suferise, probabil prin intermediul lor, înrurirea artiștilor francezi și englezi.

Pentru fresca aflată în Palazzo Pubblico din Siena o singură sursă de inspirație poate fi in-

dicată fără riscul erorii; este celebra *Maestà* a lui Duccio, terminată în 1311 și instalată cu onorurile cuvenite unui adevărat monument național pe marele altar al Domului din Siena. Dar nici această filiație nu lămurește pe deplin problema formării artistului: Duccio, așa cum lasă să se ghicească prima operă a lui Simone, nu are asupra lui un ascendent de maestru. Opera sa îi servește lui Simone Martini ca simplu punct de plecare și nu ca model; pînă și această influență se reduce în cele din urmă la o lecție de elaborare a unei scheme iconografice.

În marea *Maestà* a lui Duccio imaginea aspira la ritmul unei fațade de catedrală. Dar ceea ce constituia marea reușită a artistului și avea să facă din el un deschizător de drumuri era integrarea unui program iconografic — „Fecioara între sfinți și îngeri” — care includea toate posibilele riscuri ale monotoniei, într-o viziune polifonică de o extraordinară mobilitate. Maestrul abandonează ritmul primar bazat pe scandare, tipic bizantin, și-și concepe opera ca raportată la un centru de greutate. Fecioara cu pruncul, împreună cu tronul, formează în opera lui Duccio nucleul din care cu o mișcare în curs de săvîrșire se propagă ritmica cromatică a imaginii.

Cu prima sa operă cunoscută Simone Martini dovedește nu numai că și-a însușit lecția bă-

trînului maestru, dar că, într-un fel, a și depășit-o. Nu cunoaștem etapele acestei evoluții figurative, dar cert este că în *Maestà* din 1315 Simone mai păstrează din Duccio doar sugestii de recuzită: matricea formală apare de o mare originalitate.

Dacă în opera lui Duccio asistăm la elaborarea unui ritm vertical dat de suprapunerea paralelă a șirurilor de sfinți și îngeri — la Simone Martini problema formală fundamentală devine cea a echilibrului de mase. Și trebuie precizat: echilibru de mase, și nu unul de volume, pentru că evanescența corporală apare în această primă operă caracteristica de bază a stilului lui Simone Martini. Duccio e „depășit” — bineînțeles nu în sensul de evoluție calitativă, ci în unul de „modernitate” formală — dar Giotto, după tradiție maestrul lui Simone, e încă ignorat.

Baldachinul sub care e cuprinsă scena e departe de a fi un artificiu de paradă. Profunzimea lui e impalpabilă și nu are un rol de determinare tridimensională a spațiului figurativ. El punctează cu cezuri și pauze o ritmică aparent riguros simetrică. Monocentrismul lui Duccio este însă înlocuit cu o compoziție tricentrică. Unitatea spațială este dată de elementele baldachinului care integrează compoziția într-un ritm emnamente liniar. Participă și zonele de aparent vid dinspre marginea frescei, sensibilizate figurativ de arabescurile benzilor ce flutură la colțurile baldachinului. Coloristic, opera sieneză este mult deteriorată, dar chiar și în această stare ne putem da seama că lirismul cromatic al lui Duccio (moștenire a meșterului de vitralii) este înlocuit cu unul mai aspru, cu vagi inflexiuni nordice: cel liniar. Se găsesc în fresca din Palazzo Pubblico toate premisele acelei tensiuni grafice care va ajunge la apogeu în *Bunavestire* de la Uffizi și în scenele *Polipticului Orsini*.

Implicațiile tematice ale operei sînt însă mult mai vaste. Fecioara era socotită ca protectoare a poporului sienez. Orașul devenea astfel posesorul unui statut aparte, era un oraș „ales”.

Lumea de sfinți și de îngeri în mijlocul căreia tronează madona era considerată ca model al ordinii care în mod ideal trebuia urmărită și de societatea sieneză. Paralelismul este sugerat metaforic în *Maestà*, dar în strînsă legătură cu inscripția de pe treptele tronului: „Angelicele

flori, și crini și trandafiri / ce-mpodobesc cereștile cîmpii / mai dragi nu-mi sînt ca înțeleptele ocîrmuiri...”<sup>(2)</sup>.

Considerînd însă operația mentală a artistului, iese în evidență faptul că imaginea „Fecioarei între sfinți”, imagine ideală a unei armonii-model, împletește valențele desăvîrșirii formale cu cele ale unei desăvîrșiri sociale.

Opera de artă este în primul rînd ficțiune, creație a unei realități *sui generis*: imaginea artistică. Dar statul perfect, trans-terestru, la care face apel mentalitatea epocii, e și el ficțiune, imagine. Gîndirea politică a vremii se caracterizează tocmai prin această proiecție ideală a aspirațiilor sociale și politice într-un spațiu al perfecțiunii perpetue. Ajunge să ne gîndim la Dante care dăduse deja, prin tratatul său „De Monarchia” prima mare operă umanistă de filosofie a istoriei, operă ce este în același timp prima mare Utopie a epocii. În Renaștere una dintre constantele gîndirii sociale va fi tocmai — așa cum arăta Burckhardt — considerarea „statului ca operă de artă”.

În prima lucrare a lui Simone Martini creația artistică și proiecția utopică par cuprinse în același nucleu: imaginea, ca realitate mentală bazată pe coordonate spațio-temporale proprii. Pe măsura adîncirii experienței picturale Simone se va apropia tot mai mult de cucerirea legilor specifice reprezentării spațiului virtual al imaginii artistice. Dar fresca sieneză demonstrează că încă de la începutul activității sale artistului nu-i erau străine elementele de meditație istorică. Aluziile politice conținute în această operă constituie o premisă pentru întreaga decorație a sălilor principale din Palazzo Pubblico unde, peste douăzeci de ani, Ambrogio Lorenzetti va da la iveală ciclul *Buna și Reaia Ocîrmuire*, poate primul ansamblu cu tematică socială declarată din istoria artei italiene.

## SUBLIMAREA SPAȚIULUI

La nici doi ani distanță, Simone Martini reapare în sudul Italiei, la Neapole, cu o operă de un rafinament repetat doar cu mult timp mai tîrziu în perioada *Bunavestiri* florentine: *Sfîntul Ludovic din Toulouse și scene din viața sa*.

Nu încape nici o îndoială că este vorba despre o comandă cu un pronunțat caracter diplomatic și politic: în 1296 Ludovic, fiu al lui Carol al II-lea de Anjou și al Mariei de Ungaria, abdică în favoarea fratelui său Robert, dedicându-se vieții religioase. Contestățiile și zvonurile de uzurpare a tronului, venite mai ales din partea ghibelinilor, au durat însă mult timp. Opera lui Simone Martini trebuie să celebreze tocmai legitimitatea domniei lumești a lui Robert de Anjou. În tabloul de la Neapole, Ludovic din Toulouse (canonizat la 7 aprilie 1317) înfățișat ca posesor al atributelor domniei spirituale, conferă simbolic puterea pămîntescă fratelui său Robert. După un model elaborat încă din secolul al XIII-lea partea principală a tabloului este dedicată Sfîntului în *maestas* iar scenele predelei, celor mai importante episoade din viața sa. Dar Simone Martini reușește să confere acestui dat compozițional tradițional o semnificație figurativă nouă. Scena centrală — simbolică și abstractă — e amplasată într-un spațiu indeterminat, dominat de puterea absorbantă a fondului de aur. Redarea strict frontală și hieratismul pozei au probabil ca punct de plecare o miniatură carolingiană sau ottoniană. Scenele inferioare care reprezintă episoadele din viața pămîntescă — și deci „reală” — a lui Ludovic din Toulouse se bazează pe o exploatare figurativă a celei de a treia dimensiuni. Dar, și aici credem că trebuie căutată noutatea operei lui Simone, opoziția, justificată doctrinal, dă artistului prilejul uneia dintre cele mai fascinante experiențe spațiale din întreg secolul al XIV-lea. Pare că artistul interpretează un joc savant cu cele trei dimensiuni ale spațiului. Asistăm la o demonstrație de virtuozitate, la expunerea unui raport deosebit de labil între bi și tridimensionalism.

Figura Sfîntului se proiectează hieratic pe fondul de aur indefinit ca spațialitate. Dar în același timp coroana pe care i-o conferă îngerii, privită în *raccourci* formează sursa unui halou spațial vag tridimensional care învăluie toată figura principală și se delimitează în partea inferioară prin curba tronului. Procedul acesta, de o mare noutate în pictură, va da naștere la o serie întreagă de filiațiuni, dintre care expresia ultimă, dar și cea mai înaltă, o vom întîlni în arta flamandă. Același motiv al coroanei ca

origine a unui halou învăluitoare îl putem observa, de pildă, în *Madona cancelarului Rolin* a lui Jan van Eyck, fără a putea preciza sursa directă de inspirație. Credem, însă, că paternitatea procedului nu poate fi pusă la îndoială.

Dar, lucrul cel mai interesant este că Simone Martini neagă abia sugerata determinare volumetrică, dată de coroană și de tridimensionalismul tronului, în favoarea unei reprezentări bidimensionale: cîrja episcopală anihilează jocul dimensiunilor și sintetizează pe un singur plan un raport de forțe care dă de fapt marele farmec al operei. Nucleul format de întîlnirea mîinii, a cîrjei, a cordonului franciscan și al tivului mantiei devine centrul compozițional al panoului superior. De aici se propagă direcțiile principale ale compoziției concepută în ultimă instanță ca *redușă la bidimensionalism*. Întreaga operă demonstrează însă că bidimensionalismul nu este o soluție aleasă din comoditate sau din nestăpînire a meșteșugului, ci o certă opțiune formală. Pictorul reușește să contrapună unui spațiu indefinit (fondul de aur), deci *fără nici o dimensiune*, un spațiu *tridimensional* (nișa coroană-tron) ca apoi acesta să fie anihilat de jocul savant și rafinat al *bidimensionalismului* grafic.

Aparenta descentrare a nucleului figurativ e balansată de figura regelui Robert redusă aproape la profilul unei măști orientale, premisă a celebrului Guidoriccio da Fogliano.

Dar, unificarea compoziției are loc abia în scenele inferioare care fac din acest tablou poate primul exemplu de combinare perspectivală a mai multor scene în jurul unei axe centrale.

Ortogonalele arhitecturii din primele două episoade extreme, situate la dreapta și la stînga, fără a da prilejul unei determinări axiale matematice, se îndreaptă spre scena mediană. Aceasta e concepută într-o viziune frontală. Axa ei devine astfel centrul geometric al întregii opere (și al părții superioare inclusiv). Centralizarea nu e însă pur rațională ci apare ca rezultat al succesiunii episoadelor inferioare dinspre dreapta și dinspre stînga spre centru. Ritmul vertical din *Maestà* e investit aici cu o semnificație spațială mult mai subtilă. Unificarea nu e propusă evident ci doar sugerată; în consecință, poezia operei nu are decît de cîștigat.

Între experiențele tridimensionale ale secolului al XIV-lea panoul Sfântului Ludovic are o poziție cheie. Spațialismul lui Giotto, însoțit de acea uimitoare condensare a clarobscurului, avea ca urmare determinarea volumetrică a figurilor, reflex al unei conștiințe noi, de tip umanist, a relației între individ și spațiul înconjurător. Calea lui Simone Martini, cel puțin în această operă, este cu totul opusă. Procedeele protoperspective nu urmăresc aici o raționalizare a spațiului și sublinierea volumetrică a figurilor, ci determinarea spațialității fondului de aur bizantin și gotic într-un ritm grafic bidimensional. Investigațiile celei de a treia dimensiuni au rolul de intermediar, nu sînt scop în sine. Fuga ortogonalelor nu vizează profunzimea ci transformarea fondului de aur într-o suprafață concepută ca decorum. Această concepere a suprafeței picturale ca spațiu figurativ cu o legitate proprie ar putea duce cu gîndul la un posibil contact cu miniatura de „stil parizian”, probabil familiară artiștilor de la curtea regilor de Anjou, la Neapole. Dacă urmărim cu atenție scenele inferioare (de la stînga la dreapta: *Acceptarea episcopatului*, *Consacrarea episcopatului* și *profeșiunea de credință*, *Ludovic spală miinile săracilor*, *Moartea sfîntului* și în fine *Miracolul învierii copilului*) ne vom da seama că în toate se instaurează un raport tensional între fondul de aur și suprafața-limită a imaginii, care în cele din urmă, prin soluția axei unice (și nu a centrului unic), se integrează în ritmica amplă a întregii opere.

Linia, la fel ca și în *Maestà*, nu e investită cu o potență plastică: contur electrizant, ea închide ca-ntr-un *cloisonné* gamele de culoare, participă la o stratificare spațială, avolumetrică, lipsită de profunzime, aeriană.

## FRUMOSUL IDEAL

După *Sfîntul Ludovic* urmează imediat *vulgata*. *Polipticul din Pisa* (1319) și la numai cîțiva ani distanță cel din Orvieto și cel de la Boston, marchează traducerea într-un limbaj mai calm și mai la îndemîna contemporanilor toscani a elegantei opere napoletane. S-a considerat că *Polipticul sfintei Ecaterina* din Pisa ar constitui o concesie față de cultura tra-

dițională de inspirație duccescă. Adevărul e că niciodată în tot cursul activității sale Simone nu-și va nega admirația față de marele înaintaș. Pînă și în *Sfîntul Ludovic* — o operă de o atît de mare originalitate — sursele de inspirație sînt identificabile: pe de o parte miniatura pre-romanică, iar pe de altă parte *Madonna Rucellai* a lui Duccio. Dar circumscrierea unor posibile modele nu poate fi, ea singură, un criteriu suficient în analiza critică a operei unui artist. *Polipticul pisan* este înainte de toate o redactare popularizată a cuceririlor din *Sfîntul Ludovic din Toulouse*. Simone era conștient de faptul că o operă de artă confesională corespunde cu totul altor cerințe față de una aulică și apologetică. Diferența va fi în primul rînd una de atmosferă. Operele ce urmează *Sfîntului Ludovic* se înscriu într-o tonalitate muzicală „minoră”: sînt mai melancolice, mai nostalgice. Și nu e de mirare că tocmai acest grup va da cele mai multe sugestii urmașilor sienezi ai lui Simone: Lippo Memmi, misteriosul Barna, Maestrul din Palazzo Venezia. În *Polipticul din Pisa* dintre cele patruzeci și trei de busturi de sfinți și îngeri doar douăzeci pot fi considerate autografe: cele din partea inferioară și cele din compartimentele majore centrale<sup>(3)</sup>.

Și totuși, ca o demonstrație a resurselor expresive încă inutilizate, Simone Martini exaltă pentru prima oară acel mijloc formal care părea că pînă acum îi depășise sfera intereselor: culoarea. Departe de a fi un *hiatus* în complexul activității sale, *polipticul* pune premisele celui echilibrat între linie și culoare care în operele precedente abia dacă se putea ghici și care va ajunge la maxima expresie în operele tîrzii. În *Sfîntul Ludovic* linia — cu funcție exclusivă de contur, coroda profilele și stabilea echilibrul de mase. Culoarea era conținută ca într-o lucrare de orfevrărie. În *polipticul* din Pisa asistăm la o subită eliberare a culorii. Cromatismul începe să-și revendice drepturile la determinarea spațială a figurilor. Accentele de roșu, (prezente și în celelalte opere: *polipticele* din Boston, Orvieto și Cambridge), punctează cu măsură și cu gustul excelent al artistului lirismul suitei de tipuri și expresii ce ne poartă înapoi spre anii frescei din Siena. Prin ritmul coloristic însă, calea spre ciclul *Vieții sfîntului Martin* de la Assisi e deschisă.

Dar înainte de marele ciclu al Sfântului Martin se intercalează, în evoluția figurativă a lui Simone Martini, o operă care are rolul unui adevărat inel de legătură între perioada ultimelor opere de tinerețe (*Maestà*, *Sfântul Ludovic din Toulouse*, polipticele) și cele ale deplinei maturități: este așa-numita *Madonna di Lucignano*, astăzi la Pinacoteca din Siena.

Madona din Lucignano a fost integrată în opera lui Simone Martini abia în 1957, când a fost descoperită sub o altă pictură ce data din secolul al XVI-lea<sup>(6)</sup>. Descoperirea e cu atât mai importantă cu cât permite reevaluarea perioadei imediat posterioare lui 1320. Nu e exclus ca opera să fi format la origine partea centrală a unui poliptic de felul aceloră amintite mai sus. Înrudirea cu madonele polipticele din Orvieto sau Pisa sau cu sfintele Maria Magdalena și Ecaterina din acesta din urmă este evidentă. Opera reprezintă punctul culminant al acestei perioade, uneori prea puțin prețuită.

Încurajat probabil de succesul operelor anterioare, Simone Martini renunță la autocenzura vizibilă în operele din Pisa și Orvieto. Registrul urcă din nou la înălțimea atinsă de *Sfântul Ludovic din Toulouse*.

Această linie evolutivă sinuoasă e pe deplin explicabilă. Încă din prima operă cunoscută se accentua corespondența simbolică între ordinea terestră ideală și împărțirea cerurilor. Idealul lui Simone nu este doar unul religios ci și unul de noblețe umană. Giotto prin operele din Assisi, Padova și Florența se dovedește interpretul aspirațiilor colectivității istorice. Realismul său este total. Lumea nu este nici contemplată, nici idealizată, ci investigată în toate dimensiunile ei. Cultura sieneză avea însă la origine viziunea aulică, de inspirație bizantină, a lui Duccio. Urmașii săi vor resimți cu toții această moștenire importantă, dar fiecare în felul său. Frații Lorenzetti transformă idealul aulic al lui Duccio într-unul cetățenesc și politic, Simone Martini îl reinterpretează în spiritul unui idealism etico-estetic.

Gloriei cerești ilustrate în *Maestà* îi urmează apologia eroului din *Sfântul Ludovic*. Operele următoare vădesc însă o reîntoarcere la gustul comunelor toscane. Personajele din poliptice se disting fie prin vocație, fie printr-un fel de elecțiune spirituală. Se arată dispuse, e drept, la

un dialog cu privitorul de rînd, dar se mențin în sfera „aleșilor“. Este tocmai acest idealism cel ce face din opera lui Simone Martini unul dintre cele mai importante fenomene ale Evului Mediu în apusul său.

*Madonna di Lucignano* a depășit sfera tatonării gustului public din poliptice. Artistul propune dintr-o dată o viziune idealizantă și eroizantă a mitului creștin. Fecioara e concepută ca o adevărată *donna angelicata* de sorginte *dolce stil nuovo*. Nu este atît corespondența cu realul cea care contează, cît „frumusețea“, acea „*pulchritudo*“ cîntată de către Petrarca. Imaginea, acorporală și abstractă, se structurează în jurul cadenței descendente a vîlului. Zonele de roșu intens sînt ponderate de reducerea la plan operată de încrucișarea principalelor linii direcționale. Tivul maforionului și jocul mîinilor conferă operei eleganță lirică, de imagine ideală.

Dar mai semnificativ e poate faptul că în această operă se poate observa un adevărat fenomen de „convergență“ între actul artistic și speculația estetică.

Suprapunerea conceptului de *frumos* asupra celui de artă este o operație care va deveni legitimă abia în cultura Renașterii. Simone Martini nu face aici decît să semneze un preludiu; de fapt legătura dintre formă și *pulchritudo* se face încă după indicațiile esteticii medievale pre-renescentiste. *Proportio*, *integritas* și *claritas* erau componentele frumosului după Toma din Aquino. „Proporția“ e principiul echivalențelor cantitative, „claritatea“ e un fel de principiu comunicativ al formei, componentă de bază a individualizării obiectului, iar „integritatea“ se confundă în cele din urmă cu perfecțiunea formală. La Toma din Aquino frumosul este astfel o *rezultantă* a acestor trei criterii formale.

Simone Martini se dovedește aici exponentul sensibilității estetice tîrziu medievale: frumos nu este atît obiectul reprezentat; acesta prin natura sa nu reflectă aplicarea unor canoane bine stabilite. *Frumoasă* e imaginea rezultată din îmbinarea unor principii formale.

S-a făcut adesea aluzie la posibila influență a artei extremorientale asupra cristalizării tipului de frumusețe umană la Simone Martini. Departe de a fi verificabilă, ipoteza conține totuși o sugestie de afinitate spirituală. Și în arta ja-

ponează este vorba despre codificarea elementelor fizionomice în numele unei elaborări intelectuale a imaginii. Dar personajele lui Simone Martini se supun unor criterii de distincție precise ce-și au originea în sensibilitatea estetică a evului mediu european. Proporția, claritatea și integritatea, într-un cuvânt frumusețea, este conferită doar imaginii celor „aleși”. Criteriile estetice fenomenizează grația în sens biblic. Peste mai bine de zece ani Simone își va reaminti de acest moment crucial al activității sale. Se va naște astfel „*Bunavestire*” din Florența.

#### IDEALUL ETICO-ESTETIC AL CAVALERULUI

Înainte de 1328 Simone Martini termină decorarea capelei Sfântului Martin din Biserica Inferioară a Basilicii San Francesco din Assisi<sup>(5)</sup>. Contactul cu marele șantier de la Assisi marchează o dată importantă în evoluția stilistică a artistului. Încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea Biserica Superioară văzuse concentrate alături de frescele *Apocalipsului* lui Cimabue, adevărat testament al artei „vechi”, contribuțiile celor mai însemnați pictori ai școlii din Roma. Spre începutul secolului lucrase în Biserica Superioară Giotto, autorul primului ciclu „modern” din istoria artei italiene.

Desigur, Simone Martini nu putea rămâne insensibil în fața capodoperelor ce-l precedaseră. Fără doar și poate lucrul cel mai însemnat pentru viitorul artei sale a fost întâlnirea cu Giotto. Momentul era foarte delicat. Un asemenea contact putea transforma într-o clipă un artist încă nestăpîn pe propriile-i mijloace într-un epigon. Așa s-a întâmplat, de pildă, cu senezul Memmo di Filippuccio care după o scurtă ucenicie în cerul lui Duccio sosește la Assisi unde lucrează sub îndrumarea lui Giotto. Poate singurul exemplu de sinteză supremă între tradiția artei seneze și revoluția giottescă o reprezintă opera lui Pietro Lorenzetti.

Prima întâlnire a lui Simone Martini cu arta lui Giotto datează probabil cu mult înainte de experiența de la Assisi, și e un contact „din a doua mână”, adică stabilit prin variantele provinciale ale lui Memmo di Filippuccio, socrul lui Simone. În clipa sosirii la Assisi, Simone era

un artist pe deplin format. Viziunea sa se deliniase clar ca divergentă celei giottesce. Și nu e vorba de o mai mare sau mai mică fidelitate naturalistă ci de o diversitate de poziții istorice.

Epopeea giottescă marcase transformarea artei din ilustrare a mitului creștin, privit schematizat și abstract în ultimele expresii ale artei bizantine, într-o meditație asupra destinului individualității umane. Francisc din Assisi, așa cum apare în picturile din Biserica Superioară, reușește în tentativa elevației spirituale tocmai prin cultivarea celei mai pure umanități. Tot așa, în ciclul evanghelic din Padova nu e urmărită atît istoria zeului Isus cît a aspirațiilor omului către perfecțiunea morală. Aproximarea lui Giotto de realitate se săvîrșește printr-o îmbogățire a substanței de semnificații a imaginii. Cîștigarea celei de a treia dimensiuni a spațiului corespunde unei lărgiri a orizontului uman: locul propice activității omului nu e un spațiu abstract ce transcende realul ci spațiul vital. De aceea, pe plan figurativ fundalul fiecărei scene se îndepărtează mult de suprafața limită a imaginii, lăsînd loc pentru volumul compact al personajelor și al obiectelor. Artă lui Giotto pune astfel premisele revoluției lui Masaccio și ale întregii arte a Renașterii italiene.

Viziunea lui Simone apare cu totul opusă. El propune o lume în care eroii și sfinții apar ca înveștiți cu „grația” divină. Realizează astfel în pictură o replică a liricii medievale, a poeziei cavaleresti de curte. Încă din *Sfîntul Ludovic* era evidentă disjunția dintre celebrarea evenimentului sacru și relatarea episoadelor de viață terestră. Dar tridimensionalismul scenelor inferioare nu servea unei mai mari posesiuni asupra realului. Spațiul figurativ nu se raționalizează: concordanța liniilor de fugă avea tocmai sarcina de a apropia cu repeziciune fundalul de planul-limită, anihilînd și nu accentuînd determinarea spațială.

Dacă prin sondarea realului Giotto devine adevăratul strămoș al Renașterii italiene, Simone Martini, prin optica sa idealizantă, va contribui la nașterea artei „internationale” a sfîrșitului de ev mediu european.

Se poate lesne înțelege de ce, din contactul cu opera lui Giotto, Simone va prelua doar sugestii formale, absorbîndu-le în viziunea sa deja în-



## SCHEMA DECORAȚIEI CAPELEI SFÎNTULUI MARTIN, ASSISI

### 1 Ciclu vieții sfântului Martin:

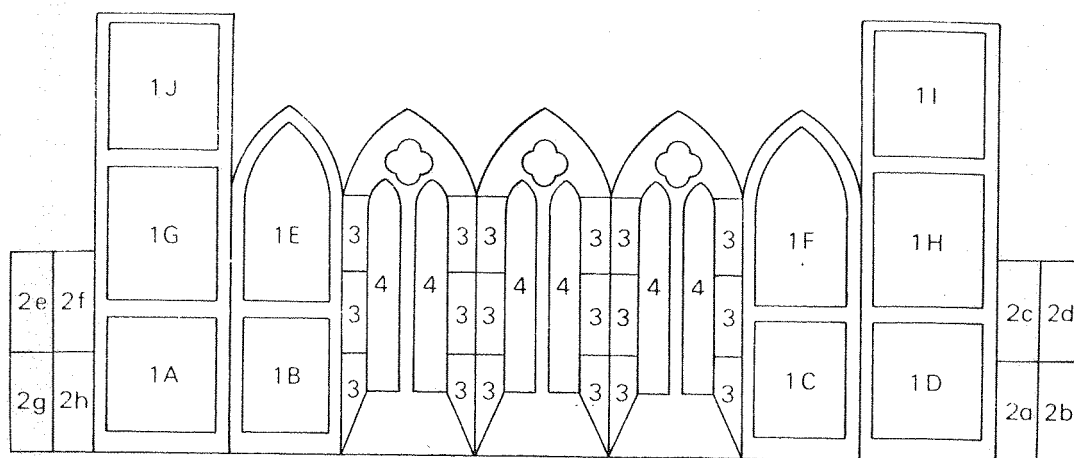
A. Împărțirea mantiei. B. Visul sfântului. C. Sfântul Martin este ridicat la rangul de cavaler. D. Sfântul Martin renunță la arme. E. Sfântul în meditație. F. Slujba miraculoasă. G. Miracolul învierii copilului. H. Miracolul focului. I. Moartea sfântului. J. Funeraliile sfântului.

### 3 Opțiunile sfinți

### 2 Opt sfinți:

a. Sfântul Francisc din Assisi. b. Sfântul Anton din Padova. c. Sfânta Ecaterina din Alexandria. d. Sfânta Maria Magdalena. e. Sfântul Ludovic al Franței. f. Sfântul Ludovic din Toulouse. g. Sfânta Clara. h. Sfânta Elisabeta a Ungariei.

### 4 Vitralii



chegată: soluții de *raccourci*, o mai precisă amplasare a arhitecturilor...

Complexul capelei Sfântului Martin este atât de unitar încât s-a presupus aportul artistului și la decorarea vitraliilor, lucru foarte posibil, dar și la conceperea arhitectonică a complexului, fapt greu de dovedit atât din motive cronologice cât și din absoluta lipsă de documente asupra unei eventuale activități de arhitect a lui Simone Martini.

Un lucru e cert: Simone reelaborează compoziția axată central din panoul *Sfântul Ludovic din Toulouse* pe un registru amplu, de spirit monumental. Frescele capelei Sfântului Martin de la Assisi sînt concepute în funcție de intrarea în capelă. Convergența direcțiilor spațiale spre perețele din fața intrării are ca punct de plecare, desigur, opera napoletană; procedeul devine însă aici mijloc de integrare a spectacolului în ficțiune.

Povestea sfântului-cavaler își găsește firul narativ într-o consecință logică a episoadelor: de la *Împărțirea mantiei* la *Funeralii*. Cronologic însă primele scene realizate trebuie să fi fost tocmai cele finale, adică *Moartea* și *Funeraliile* amplasate pe porțiunea boltită a capelei, prima care trebuia, din motive tehnice, să fie decorată. Urmărind cronologic ciclul frescelor din Assisi

se desprinde demonstrația unei evoluții figurative care de la șocul întâlnirii cu Giotto se decantează pe măsură ce înaintează lucrările pînă la claritatea exemplară din scenele ultime: *Visul sfântului* și *Împărțirea mantiei*.

În scena *Funeraliilor* apare evidentă intenția creării unui spațiu-cutie. Pare că aerianul baldachin din *Maestà* a cîștigat dintr-o dată volum și greutate, devenind capabil de a delimita spațiul narațiunii. Totuși, față de operele lui Giotto care au servit probabil ca sursă de inspirație, spațiul este condensat și ritmat nu atât în profunzime cât pe orizontală. Corespondența vizuală dintre cele trei mari deschideri din prim plan, delimitate calm de arcuri semicirculare, și profilele ascuțite ale arcurilor ogivale din fundal nu reușește să împartă scena în episoade autonome. Domină impresia că exploatarea celei de a treia dimensiuni nu servește lărgirii orizontului imaginii ci dimpotrivă stabilirii unei tensiuni între primul plan și fundal. Imaginea nu se structurează atât în adîncime, cât pe traseul fluid ce se stabilește în interiorul construcției arhitectonice.

Privirea percepe o mișcare circulară ce pornește de la copilul cu mîna în *raccourci*, adevărată invitație la pătrunderea imaginii, trecînd prin ritmul strîns al luminărilor peste frumoasele figuri ale pelerinilor în negru, oprindu-se o

clipă asupra faldurilor ample ale celor doi capucini giotteschi ca apoi să coboare spre figura episcopului pînă ce ajunge din nou în prim plan, în partea stîngă de astă dată, unde se oprește brusc, blocată de figura solidă și compactă văzută din spate. Orizontala trupului neînsuflețit al Sfîntului leagă direct acest itinerar de lectură propus privitorului.

Lecturii de la dreapta spre stînga din scena *Funeraliilor* îi corespunde în cea a *Morții* una de la stînga spre dreapta. Episodul, remarcabil prin integrarea ritmului figurilor în cel al arhitecturilor, face apel la un procedeu deja cunoscut din *Sfîntul Ludovic*. Funcția simbolică a spațiului pictural e încă o dată subliniată prin opoziția dintre proiectarea scenei *Înălțării sufletului sfîntului* pe un fundal abstract și coerența arhitecturală a loggiei din dreapta, adevărată demonstrație de abilitate tridimensională.

Din *Miracolul învierii copilului* — episodul ce urmează cronologic — se desprind cele două portrete din dreapta, unul dintre punctele cele mai înalte ale artei lui Simone Martini. Figura cu beretă albastră este, după tradiție, un autoportret. Dar ceea ce poate surprinde în primul rînd este manifestarea unei reale vocații de portretist la un artist care părea dedicat întru totul cîntării unor lumi ideale. Vocația portretistică a lui Simone se putea ghici încă din redarea profilului angevin al regelui Robert în tabloul din Neapole. Ea se va împlini magistral în figura lui Guidoriccio da Fogliano.

În contextul operei lui Simone Martini preocuparea portretistică nu apare ca o contradicție. Pentru pictorul realității ideale portretul nu însemna reproducerea aspectului fenomenic al unei persoane. Caracterizarea fizică nu se confundă cu naturalismul. Nici portretele, nici încărcătura „expresionistă” pe care o vom întîlni în cîteva dintre operele mai tîrzii (*Tripticul Preafericitului Augustin*, *Polipticul Orsini*) nu-i contrazic fundamentală structura de inteligență picturală dedicată abstractului și idealului. Pentru Simone Martini expresia nu aparține imaginii, ci obiectului imaginii. Faptul că personajele din *Miracolul copilului* apar minuțios observate nu infirmă acest lucru. Artistul concepe pictura nu atît ca redare, sau ca reprezentare a realului, ci în primul rînd ca o contemplare a lui. Fie că e vorba de o realitate concretă,

fie că e vorba de una ideală, imaginea artistică va fi, în linii mari, rezultatul aceluiași proces creator. Prezența portretelor în opera lui Simone nu face din el nici un realist de tipul lui Giotto, nici un naturalist. Ea vădește aplecarea contemplativă asupra realității cotidiene pe baza căreia obiectul se constituie în imagine.

Figura umană fie că e caracterizată fizionomic (ca în exemplele sus-amintite) fie că, sublimată tipologic (ca în seria de busturi pictate, în transeptul bisericii din Assisi, peste care domnește celebra *Sfînta Clara*), va îmbrăca în cadrul formulării imaginii o pregnanță legată de contextul figurativ. Semnificația ei stă în rolul pe care îl joacă în cadrul totalității imaginii, din care, de cele mai multe ori, se detașează conform unui raport primar de figură-fond. Dacă „figura” seamănă ori nu cu un model, e un lucru de importanță secundară, și în cele din urmă neverificabil.

Așa cum, integrîndu-se ca ultim ecou în contextul sensibilității estetice medievale, Simone concepea frumusețea ca rezultată a creației și nu ca o însușire a obiectului, tot așa în elaborarea portretului el nu confundă *expresia* cu *expresivitatea*. Aceasta din urmă îi aparține imaginii, fie că ea pornește de la un obiect caracterizat ori nu.

De o parte și de alta a ferestrelor capelei se află juxtapuse scenele *Slujba miraculoasă* și *Sfîntul în meditație*. Mai mult decît o opoziție de necesitate, cele două episoade ilustrează una teoretică. Extazul și contemplația ca atitudini existențiale fundamentale își găsesc aici o evocare figurativă paradigmatică.

În scena *Slujbei miraculoase* succesiunea și traseul *crescendo* al verticalelor ating apogeul în redarea ostiei pe care sfîntul o ridică cu ambele mîini. Discul alb apare ca o notă finală a unei succesiuni ritmice ascensionale, succesiune ce unește faldurile veșmîntului călugărului îngenucheat, izbucnește prin privirea sa aprinsă pentru a se anihila parțial în verticalitatea luminării, nu îndeajuns însă pentru a nu putea trece, asemenea unui fluid, prin mîna întinsă, în corpul sfîntului. Bolta în cruce, cu arcele ei reliefate, învâluie calm întreaga scenă, ponderînd și echilibrînd jocul ascendent al forțelor, într-o clară structură geometrică.

Demonstrația geometrică e și mai accentuată în scena *Meditației*. Ritmicii extatice din episodul precedent i se opune aici o senină atmosferă contemplativă. Pilastrul central delimitează precis spațiul în care sfântul se găsește absorbit în meditație. Această cristalină diviziune a spațiilor, conform valorii lor simbolice, o vom mai întâlni la același nivel doar în scena *Visului* <sup>(6)</sup>. Spațiul viziunii (în *Visul sfântului Martin*) sau cel al contemplației (*Sfântul Martin în meditație*) trebuie deosebit chiar în cadrul reprezentării figurative de cel al activității cotidiene. În episodul *Meditației* acest spațiu este înzestrat cu o asemenea putere de absorbție încât cei doi călugări veniți să-l trezească pe sfânt par a fi ei înșiși atrași de calmul încăperii. Până și gesturile (și Simone se dovedește aici un neîntrecut evocator al valorii figurative a gestului, și un mare „pictor al miinilor”) se integrează în atmosfera senină a scenei. Mîna călugărului dublează curba lină a tunicii sfântului, atît de absent față de lumea exterioară încît obrazul se deformează de completa abandonare pe brațul drept. Claritatea exemplară a imaginii e subliniată și de un amănunt la prima vedere lipsit de semnificație: motivul decorativ din fundal împarte diametral aureola sfântului, fixînd figura personajului pe fondul luminos al peretelui.

Episodul *Ceremoniei ridicării la rangul de cavalier* nu apare în biografia sfântului Martin; este vorba, poate, de evocarea unei experiențe proprii: ceremonia la cărei erou a fost însuși pictorul în perioada activității sale la Neapole.

Rezultatul este una dintre cele mai înalte secvențe ale ciclului din Assisi și ale operei lui Simone Martini în general. Caracterul tirziu-medieval al artei sale apare aici cu insistență, dar în același timp episodul demonstrează că pentru artist caracterul aulic nu se confundă cu „mondenitatea”, ci cu celebrarea vocației eroice. Fără doar și poate, această apologie a eroului, evidentă încă din *Sfântul Ludovic*, e fructul unei meditații morale.

Personajele lui Simone Martini sînt reprezentanții unui fel de *kalokagathia* cavalierească <sup>(7)</sup> care propune redimensionarea umanului în termeni de idealitate etico-estetică.

Scena *Ceremoniei* îmbracă forma ritualului. Coerența reprezentării arhitecturale ne trimite

imediat la Giotto, dar nu atît la operele din Biserica Superioară de la Assisi, cît la cele de maturitate de la Florența. Corespondența dintre succesiunea melodică a arcurilor și gruparea figurilor atinge un punct de culme. În partea superioară ritmul este dat de îmbinarea elementelor arhitecturale. Pictorul evită însă reprezentarea lor în partea inferioară. Aici relațiile dintre personaje sînt cele care contează. Corespondența lor cu arhitectura are la bază motive figurative-simbolice. Dacă în partea stîngă fiecărui personaj îi corespunde un pilastru, iar în dreapta unei singure travee îi corespunde grupul compact al muzicienilor, în centrul imaginii scena-cheie e proiectată într-un spațiu nedefinit, deschis. Arta de portretist a lui Simone se face din nou simțită, atît în figura împăratului Iulian, copiată probabil după o monedă antică, cît și, mai ales, în celebrul grup al muzicanților.

Acest episod de „interior” se află în strînsă legătură cu scena *Renunțării la arme*.

Asistăm la evocarea unui moment de maximă importanță din biografia personajului: în ajunul bătăliei, sfântul Martin anunță împăratului Iulian decizia sa de a lupta împotriva barbarilor înarmat doar cu crucea. *Renunțarea la arme* reprezintă deci o alegere morală. Pentru Simone Martini e mai puțin semnificația religioasă cea care contează cît „noblețea gestului”.

Și într-adevăr, accentul e pus în primul rînd pe atitudinea sfântului unde apare pentru prima oară ilustrat un motiv ce va deveni fundamental în opera lui Simone: suspendarea gestului, oprirea unei mișcări circulare, cu trecut și viitor, într-o clipă de maximă expresivitate lirică.

Între figura împăratului Iulian și armata barbarilor (redată magistral mai mult prin scuturi, lănci și coifuri decît prin figuri umane), gestul suspendat al eroului conferă în același timp atributul demnității ideale și centreză spațial întreaga scenă. Acest *topos* liric caracterizează foarte bine poziția artistului în arta secolului al XIV-lea. Duccio făcuse primii pași spre înlocuirea lecturii iconografice printr-o succesiune ritmică complexă. Unitatea narațiunii se săvîrșește la el — așa cum s-a observat — prin juxtapunerea *polifonică* a motivelor. <sup>(8)</sup>

Prin stratificarea spațială fără precedent Giotto atinge o culme *armonică*. Unitatea figurativă depășește localizarea spațio-temporală particu-

lară pentru a se integra într-o realitate de ordin superior ale cărei coordonate nu sînt nici aici, nici acum, ci *pretutindeni și întotdeauna*.

La Simone Martini gestul fenomenizează sentimentul. Suspendarea sa îi dă caracterul de situație-limită. Simone Martini îi preferă viziunii polifonice a lui Duccio și celei armonice a lui Giotto un lirism „*per solo voce*”.

Împărțirea mantiei — ultima scenă de la Assisi în ordine cronologică, dar prima din punct de vedere iconografic —, constituie un adevărat prolog al acelui poem al solitudinii care va fi *Guidoriccio da Fogliano*.

Dubla valoare figurativă și simbolică a spațiului e din nou subliniată. Sfîntul Martin, „alesul”, se decupează pe fundalul ideal al cerului; săracul în schimb se integrează în ritmurile pămîntene ale cetății. Dublă e și legătura dintre personaje: ea se realizează atît prin desfacerea mantiei, cît și prin tensiunea psihologică dintre privirile celor doi. Luciul săbiei apare ca o cezură în acest fluid continuu, dar ca o cezură ce nu face altceva decît să sublinieze unitatea contextului.

Urmărind astfel evoluția cronologică a picturilor de la Assisi se conturează drumul parcurs de către artist în numai cîțiva ani de la impactul cu forma giottescă la maturizarea deplină a unei concepții proprii asupra experienței artistice. Dar conotatele simbolice ale imaginii se dezvoltă doar la parcurgerea ordinii logice a episoadelor reprezentate.

Idealitatea figurativă se suprapune unei ideale concepții a eroicului. De la pietate la vitejie (în sensul medieval de *prouesse*), de la integrarea în supra-realitatea reveriei și a muzicii la evocarea atitudinilor fundamentale ale extazului și meditației și pînă la celebrarea evenimentului sacru, ciclul de la Assisi oferă imaginea realității medievale sublimată într-o apologie a aspirației către perfecțiunea umană.

## SUSPENDAREA VIITORULUI

Anul 1328 a fost o dată crucială în istoria republicii seneze: e epoca mării foamete, a mișcărilor populare, a luptelor împotriva fracțiunii ghibelinilor conduse de Castruccio Castracani.

Fresca din Palazzo Pubblico ce-l înfățișează pe Guidoriccio da Fogliano, conducătorul armatei seneze, trebuia să aibă caracterul unei cronici. Chiar în anul victoriei, Simone e însărcinat să reprezinte triumful cavalerului asupra cetăților Montemassi și Sassoforte.

O întreagă epocă — epoca idealului de *prouesse*, a mărețelor fapte de arme, a virtuților aristocratice — se concentrează în silueta ideală a condotierului.

Fresca pare un episod dintr-o *chanson de geste*, dar episodul „acțiunii săvîrșite”, al întoarcerii spre sine a eroului, al meditației.

Semnele bătăliei sînt lăsate în urmă, steagurile victoriei flutură simbolic pe turlele cetăților cucerite, în stînga se profilează burgul deșert din care orice urmă de viață a dispărut.

Singur, în peisajul lunar, *Guidoriccio da Fogliano* își confruntă destinul cu imensitatea cerului. Profilul eroului e definit linear și abstract; clarobscurul introdus aici de către artist nu are ca scop sugerarea volumelor. Calul pășește nu atît în spațiul imaginii ci într-o zonă nedefinită, aproape dincoace de pragul ei. Suspendarea gestului e simbolică. Drumul lui Guidoriccio nu duce nicăieri. Lumea sa e o lume fără viitor.

În elegia lui Guidoriccio da Fogliano pare că o întreagă epocă își cîntă sfîrșitul.

## SUBLIMAREA TIMPULUI

Trei sînt operele care marchează perioada de apogeu a activității artistului: *Guidoriccio da Fogliano*, *Praefericitul Augustin cel Nou* și *Bunavestire* de la Uffizi. Toate trei fac parte dintr-un context meditativ profund liric.

Tonurilor grave și incertitudinii istorice (*Guidoriccio da Fogliano*) îi urmează scufundarea în mitica temporalitate a miracolului (*Praefericitul Augustin*), pentru ca apoi (în *Bunavestire*) artistul să ne propună o soluție extremă a formei: maxima ei purificare.

Praefericitul Augustin cel Nou e canonizat la începutul secolului al XIV-lea. Simone Martini se afla deci în fața unei libertăți totale de creație: atît iconografică cît și formală.

Panoul central cu figura gigantică a lui Augustin scade în importanță dacă e privit în comparație

cu scenele laterale. Peisajul abstractizat și tratat decorativ, preludiu la „goticul internațional”, rămâne foarte important pentru contribuția lui Simone la închegarea unui stil european de pictură.

Episoadele din partea stângă au ca scenă de desfășurare poarta și respectiv strada unui burg medieval. Experiența cîștigată de artist în redarea spațială se face viu simțită aici, dar în același timp e sensibilă și cunoașterea operelor de tinerețe ale lui Pietro Lorenzetti și mai ales a icoanei cu *Preafericita Umiltà și scene din viața ei*.

În opera lui Simone cheia interpretării nu se află atît în problematica proto-perspectivală, cît în adoptarea acțiunii simultane. În peisajul urban, suspendarea obiectului imaginii din fluxul vieții cotidiene se săvîrșește nu atît printr-o construcție spațială capabilă de a da ea singură caracterul de realitate *sui generis* operei, cît printr-o consecuție temporală anihilată.

Dacă în operele de tinerețe Simone Martini conferea indealitate imaginii folosind abstracția spațiată *in actu*, în ultimele opere ale maturității este abstracția temporală cea care domină imaginea. Cele două tendințe se vor unifica magistral în *Bunavestire* de la Florența, opera cea mai emblematică a artistului.

Prima legătură a icoanei *Preafericitului Augustin* se stabilește cu *Guidoriccio da Fogliano*. În fresca din Palazzo Pubblico dimensiunea viitorului apăsătoare nu atît ca negată cît ca suspendată; în scenele laterale ale icoanei trecutul și viitorul se unesc într-o unitate sintetică. Nu e vorba încă despre epifania unui prezent continuu ca la Giotto sau ca în soluția extremă a *Bunei-vestiri* florentine, ci de o suspendare atît a trecutului cît și a viitorului într-o temporalitate nedeterminată: temporalitatea mitică.

În episodul ce ilustrează *Salvarea copilului mușcat de lup* între accident și salvare se interpune sugestiv golul central al imaginii, dar atît arhitectura, cît și apariția „*Preafericitului*” în stînga (dar îndreptîndu-se spre dreapta) unifică scena. La fel, în *Miracolul copilului căzut din balcon* există acel aproape invizibil profil de zid care desparte scena în două episoade. Dar de fapt diviziunea este doar aparentă. Ceea ce încearcă aici artistul este în primul rînd sugerarea unei intersecții de volume într-un sens ce s-ar putea

numi fără pericolul exagerării „pre-cubist”. Întrepătrunderea spațială are drept consecință condensarea temporală. Episoadele sînt, e adevărat, două, dar imaginea e unificată de extrema fluiditate a curbilor într-un *continuum*, nu doar spațial ci și temporal. Spațiului figurativ i se alătură un timp ce transcende realul: timpul original al mitului.

Aici fiecare clipă nu se mai confundă cu cea care a trecut; trecutul nu e iremediabil trecut iar viitorul nu e obligatoriu o dimensiune *in potentia*: fiecare clipă are o proprie semnificație, o proprie valoare dar supusă unei perpetue intercomunicații. Timpul se întoarce asupra lui însuși, e un „timp-inel”<sup>(9)</sup>.

Nu ar fi exclusă în această operă o contaminare cu problematica teatrului liturgic al epocii. Interpretările care încearcă să reducă experiența proto-perspectivală și perspectivală la o pură imitație a spațiului scenic sînt desigur abuzive. Nu se poate nega însă că aparițiile „*Preafericitului*” din scenele laterale ale operei sîneze au toate atributele unei figuri-cheie din spectacolul medieval, așa-numitul *deus ex machina*. Dar și mai mult: punctul unde pictura lui Simone se poate întîlni cu teatrul misterelor este tocmai voința comună de vizualizare a mitului. Aceasta se concretizează figurativ și scenic prin sintetizarea reprezentării. Ceea ce va alătura pictura și teatrul în cadrul culturii medievale va fi tocmai această origine comună, și nicidecum mijloacele de expresie specifice.

În celelalte două scene artistul propune variante pe aceeași temă: schimbă sensul ritmului de la dreapta la stînga în *Miracolul cavalerului* și suprapune episoadele în *Miracolul copilului căzut din leagăn* — unde realizează una dintre cele mai fascinante secvențe din întreaga suită imagistică. De fapt aici narațiunea cuprinde patru timpi care se intercalează și se suprapun.

Tragismului evenimentului din partea superioară îi corespunde calmul hieratic de inspirație giottescă din partea inferioară. Ca și în scena *Miracolul copilului căzut din balcon* structura imaginii e realizată prin împletirea traseelor lineare pe scheletul cubic al arhitecturii. Mișcarea suspendată a leagănului e întărită de o ridicare la un înalt potențial figurativ a amănuntului. Simone își ține promisiunea de mare colorist făcută în polipticele din tinerețe. Zonele de

intens cromatism au cînd rolul accelerării ritmului imaginii (astfel cuvertura, ce depășește condiția decorativă pentru a se insera în cea mai pură succesiune figurativă) cînd pe cel al ponderării sale (proiectarea pe fundalul neutru a succesiunii albastru-roșu-albastru-roșu). Silueta neagră a copilului apare ca un punct iluzoriu pus acestei povești, de fapt fără sfîrșit.

Oricît ar părea de paradoxal, episoadele laterale din *Preafericitul Augustin* nu accentuează spiritul narativ. Indeterminarea temporală face ca pînă și aceste scene, ușor de interpretat epic, să intre firesc în tonalitatea lirică generală a operei lui Simone Martini.

Constantele mitice se suprapun coordonatelor imaginii. Determinarea figurativă a spațiului e dublată de o suspendare a timpului existențial. Sinteză între *mythos* și *poesis*, opera lui Simone Martini se constituie încă o dată ca polul opus *ethos*-ului giottesco.

## SPRE FORMA ABSOLUTĂ

Și iată în fine *Bunavestire* <sup>(10)</sup> ! Atmosfera rarefiată la maximum îmbracă figurile și obiectele reprezentate într-un halou impalpabil. Exploatarea fondului de aur ar putea duce cu gîndul la o reîntoarcere a artistului spre izvoarele proprii sale arte. Dar de fapt sîntem departe de o operă involutivă.

Fondul de aur, generalizat de pictura bizantină post-macedoneană și de cea gotică timpurie, absorbea personajele într-o determinare fizică intenționată. Se stabilea astfel un raport cu privitorul, care, accentuat de obligația lecturii iconografice, făcea ca legătura causală a imaginii să fie fructul participării contemplatorului, și nu un dat figurativ primordial. Privitorul era și el absorbit, elevat, într-o zonă a spiritualului pur, în care imaginea tindea să se reducă tot mai mult în dimensiunea sa cognoscitivă.

Simone nu uită de fapt niciodată puterea tradițională a fondului de aur. De la *Sfîntul Ludovic* și pînă la ultima operă aceasta apare pînă și în cele mai elaborate construcții spațiale, ca un perpetuu *memento*. Dar explozia luministică neașteptată din *Bunavestirea* florentină ar putea

apare ca o inadverență față de complexitatea spațială a scenelor laterale din *Preafericitul Augustin*. Și nu este așa. Cu o răsturnare de o îndrăzneală uimitoare, Simone Martini schimbă funcția fondului de aur dintr-o potență absorbantă într-una iradiantă. Cu aceasta artistul propune ultima soluție posibilă în cariera unui procedeu figurativ tradițional. Integrat în această apologie a luminii, clarobscurul își dezvăluie adevăratul rol pe care îl capătă la Simone, departe de intențiile plastice ale lui Giotto: în loc să accentueze, învăluie; în loc să sublinieze volumul îl anihilează într-o gradație coloristică condusă de sursa de iradiere. Imaginea înaintează către spectator, epurată de orice urmă a particularului. Subtilele indicații spațiale (tronul, cartea, aripile îngerului, vasul) creează o stratificare fără profunzime. Virtualității temporale din *Preafericitul Augustin* Simone îi alătură cucerirea spectaculoasă a spațiului metafizic.

Profilul Fecioarei e trasat de o linie împinsă pînă la ultima limită a tensiunii. Nu e nici artificiu nici manieră în această redare a limitelor pure, ci maximă sintetizare figurativă a gestului. Îngerul se întrupează din iradierea fondului. Figura sa e toată făcută din substanță luminoasă; e spațiu materializat, materie spațializată, asemenea luminii. Imaginea lui e încă plină de amintirea mișcării abia săvîrșite; suprafața veșmîntului și a aripilor vibrează lumina, momentan concretizată în culoare. Planurile mîinilor, ale aripilor, ale veșmîntului se întrepătrund fără să reușească să delimiteze un volum.

În afară de timp și de spațiu personajele lui Simone Martini aspiră la abstractismul paradigmatelor. Artistul tinde să confere evenimentului mitic forma absolută.

La nivelul iconologic scena *Bunavestirii* nu are o valoare proprie ci doar una de simbol. Sensul ei e dublu: spre un trecut indeterminat — puterea verbului (iată deci îngerul abia oprit din zbor) și un viitor ce se lasă intuit — drama viitoare existențe umane (iată gestul de retragere al Fecioarei). Imaginea are însă, bineînțeles, o valoare intrinsecă: nu e mit ci formă a evenimentului mitic. În acest context figura devine o realitate instabilă, propria ei substanțialitate se topește, totul e fluid. Limitele cărora i se încredințau corpurile se rup, spațiul exterior le pătrunde și oferă privirii înseși rădăcinile ființei, suspendată între

nimicul clipei care a trecut și al celei ce va să vină.

Între evanescența siluetei îngerului și profilul restrâns asupra lui însuși al madonei — sinteză a ceea ce vechii greci numeau *thambos*, stupoare — se întinde indefinibilă zona luminoasă a fundalului în care singura realitate e cea a simbolului: porumbelul, vasul cu crini ...

Dintre toate speculațiile asupra metafizicii luminii care au dominat gândirea medievală Simone Martini se apropie aici cel mai mult de pozițiile exprimate, pe plan filozofic, de către Robert Grosseteste. În tratatul său „De luce” Grosseteste stabilește legătura dintre idee-formă și realitatea sensibilului, făcând apel la doctrina corporaliității. În gândirea sa lumina este atît energie primordială cît și forma primară și loc al tuturor substanțelor. Pentru Robert Grosseteste Universul poate fi reconstruit, pe cale rațională, plecînd de la un punct din care iradiază lumina.

În *Bunavestire* Simone Martini aspiră, parcă, la calmul clasicismului. Opera este un imn al supremei seninătăți și al perpetuei uimiri în fața Logos-ului. Lumina de empireu a imaginii justifică multcitata metaforă a lui Petrarca „...certo il mio Simone fu in Paradiso” („... fără-ndoială al meu Simone fosta-n Paradis ...”).

*Bunavestire* din Florența încheie perioada de mijloc a activității artistului și o deschide pe ultima, cea a peregrinărilor.

## NOUL SENTIMENT AL ISTORIEI

În 1340 Simone Martini era deja la Avignon. Operele păstrate în vechea cetate a papilor (frescele porticului bisericii Notre-Dame-des-Doms) mai mult complică decît luminează problema ultimilor ani din creația pictorului. Rămîn în schimb *Sfînta Familie* din Liverpool, *Sfîntul Ioan Evanghelistul* din Birmingham, ilustrația la „Virgiliu” a lui Petrarca și scenele *Polipticului* Orsini, toate opere de peregrin. Cu greu s-ar putea surprinde aici semnele unei „goticizări” progresive. Doar în ilustrația virgiliană, făcută pentru prietenul Petrarca, dincolo de spiritul bucolic al operei se poate ghici o apropiere de canoanele

nordice ale corpului uman sau de reprezentarea „Lunilor anului” de pe catedralele romanice și gotice.

Cu ultima perioadă a activității sale Simone lasă însă artei europene o moștenire imensă. Ea constituie unul dintre punctele de plecare în formarea stilului propriu al picturii transalpine din secolele al XIV-lea și al XV-lea. De la Jean Malouel la frații Limbourg, de la Ferrer Bassa și pînă la școlile din Köln și Boemia limbajul lui Simone va da fructe de o diversitate neînchipuită.

Contactele lui Simone Martini cu arta goticului nordic formează o problemă deosebit de complexă. Cunoașterea picturii gotice, în expresia ei miniaturistică, se săvîrșise probabil încă din anii tineretii, la Siena. Artă miniaturistilor francezi și englezi era cunoscută în orașul natal al lui Simone atît de către Duccio cît și de către alți artiști, anteriori lui, cum ar fi de pildă anonimul „Maestru al Sfîntului Ioan”.

La Neapole, Simone Martini are probabil prilejul să cunoască miniaturile specifice ale „stilului parizian”. Dar, lucrurile subliniază complexitatea problemei „influenței gotice”, „stilul parizian” în primele decenii ale secolului al XIV-lea resimte lecția artei italiene, așa cum demonstrează opera lui Jean Pucelle, incontestabil la curent cu arta lui Duccio di Buoninsegna.

Într-o operă de importanță *Sfîntului Ludovic* se pot detecta modulații deduse din goticul francez (influențat la rîndul său de artă sieneză) dar în același timp se pun premisele unor motive figurative pe care le vom întîlni în pictura „goticului internațional” și a Renașterii din Țările de Jos. În afară de motivul coroanei ca generator al învăluirii spațiale o altă posibilă filiație se poate stabili între tipul de portret din profil (Robert de Anjou) după cît se pare elaborat de însuși Simone Martini, și portretul nordic așa cum îl întîlnim de pildă în Franța sfîrșitului de secol în opera atribuită lui Girard d'Orléans (Portretul lui Ioan al II-lea cel Bun, de la Luvru).

Odată cu plecarea la Avignon viziunea specific italiană în care Simone absorbise sugestiile artei nordice va da din nou roade. În cetatea papilor se formează o adevărată școală europeană de pictură în care artiști francezi, catalani, neerlandezi se integrează în tonalitatea generală dată de arta lui Simone Martini și a discipolului său Matteo Giovanetti.

Spiritul picturii „școlii din Avignon“, intrat în simbioză cu cel al miniaturistilor franco-flamanzi va duce în cele din urmă la formarea unui stil european de pictură — „goticul internațional“ — a cărui perioadă de maximă înflorire se poate cuprinde între 1375 și 1425.

Pictura quattrocento-ului italian pornește de la premise totalopuse spiritului cavaleresc și bogăției decorative a „goticului internațional“. Acesta își va păstra importanța mai ales în zona de la nord de Alpi și va atinge numai parțial Italia, îndeosebi în partea ei septentrională, apropiindu-se uneori și de centrele majore ale Renașterii timpurii. „Goticul internațional“ va fi desigur mai important pentru artiștii contemporani din Țările de Jos, atît cei anteriori fraților Van Eyck (Melchior Broederlam, frații Limburg) cit și pentru reprezentanții așa-numitei *nouvelle pratique*: Van Eyck, Robert Campin, Van der Weyden ... Calitatea de deschizător de drumuri nu-i poate fi contestată lui Simone Martini, chiar dacă arta sa nu va da multe roade pe pămîntul Italiei (cu excepția Sienei unde toți quattrocentiștii, de la Sassetta la Francesco di Giorgio Martini, vor simți într-o oarecare măsură lecția maestrului) ci mai degrabă în restul Europei.

De multe ori în arta urmașilor săi nordici apoloogia formei va tinde spre decorativismul imaginii, iar evocarea mitului va decade în alegorie dar, fără contribuția lui Simone noul spirit al artei flamande a fraților Van Eyck, a lui Rogier Van der Weyden și Memling, e de neconceput.

După seninătatea atinsă în *Bunavestire*, Simone manifestă dintr-o dată nebănuite valențe „expresioniste“. Dar în cadrul istoriei interioare a artistului și această aparentă inadvertență e deplin explicabilă.

Ajuns la limitele de purificare ale formei, itinerarul său figurativ nu mai putea continua decît printr-o reîncercare a substanței imagistice. Pe trama vechilor scheme iconografice Simone deplasează masele și reactivează puterea liniilor, accentuează prețiozitatea cromatică și reelaborează *ex-novo* echilibrul tensional.

Cele două panouri care formează *Bunavestirea* din Anvers ilustrează saltul (nu calitativ, ci de concepție) pe care îl face Simone față de opera florentină. Este, s-ar putea spune, o variantă dioni-

siacă a scenei apolinice de la Uffizi, dar consecința urmează o lege clară: culmea apolinicului conține deja în *potentia* propria ei negație — dionisiacul din operele finale.

Intrăm astfel în miezul acestui ultim ciclu: în anii bătrîneții artistul renunță la lirismul care l-a dominat toată viața și se îndreaptă spre viziunea „corală“ a ilustrării scenelor Patimilor privite ca dramă colectivă.

În *Via crucis* de la Luvru amintirea lui Duccio surprinde, dar ne dăm imediat seama că ea atinge doar tangențial structura imaginii: perspectiva e inversată, ca în scena *Intrării în Ierusalim* a vechiului maestru, dar cu intenții formale diferite. Diagonala crucii și aparenta incoerență spațială precipită succesiunea tipurilor umane într-un ritm tumultuos, al cărui punct culminant este izbucnirea cromatică a figurii Magdalenei, accent patetic de o rară pregnanță figurativă.

În scena *Crucificării* masele se articulează în trei unități distincte: grupul din stînga, în jurul Madonei, străbătut de traiectoria tivelor aurite, grupul oștenilor scandat de alternarea lăncilor și a stindardelor și zona centrală, a crucii, cu trupul lui Isus și cu figura Magdalenei.

Imaginea e construită pe un ritm gotic ascendent care duce spre figura ca de fildeș a răstignitului, centrul doctrinal și, în același timp, centrul de convergență a direcțiilor principale din imagine. Scena care sintetizează poate întreaga nouă a ciclului este însă *Coborîrea de pe cruce*. Rezolvarea tensiunii formale se modulează și aici pe sugestiile artei nordice. Greutatea trupului frînt al lui Cristos e contrabalansată de ritmica ascendentă a personajelor prezente, adevărate arcuri butante făcute din trupuri umane. Este tocmai această desfășurare de forțe cea care caracterizează perioada de sfîrșit a creației lui Simone.

Nu ar fi exclus ca prietenia ce-l leagă de Petrarca în anii petrecuți în Sudul Franței să fi avut rolul de catalizator în cristalizarea concepției despre istorie, vădită de ultimele opere.

Petrarca a fost prima conștiință europeană care a văzut în Evul Mediu o realitate istorică tranzitorie, un fel de diafragmă între antichitate și zorile unei epoci noi.

Dar în celebrul pasaj din ale sale „*Epistulae de rebus familiaribus*“ care-i sintetizează gîndirea istorică, el se arată încă legat de tradiția medie-



vală printr-un punct important: îl concepe pe Cristos ca centru al istoriei lumii, iar, în presimțirile poetului, epoca nouă ce va să vină e lipsită de limite cronologice precise. Incertitudinea viitorului și simbolismul Patimilor vor apărea fie că e vorba de o directă influență, fie că e vorba de o simplă concordanță, și în operele finale ale lui Simone Martini, expresie a unei spiritualități în care cultura medievală și cea a umanismului incipient își disputau întâietatea.

Incertitudinea istorică apare în operele cele mai caracteristice ale artei medievale. Simone e departe, însă, de angoase milenariste. Pentru o mentalitate medievală era caracteristică viziunea apocaliptică în care de fapt, așa cum arăta Emile Mâle<sup>(1)</sup>, se invoca motivul „sfârșitului istoriei“.

Ajunge să ne gândim la portalele catedrelor gotice sau la opere de felul *Triumfului Morții* de la Camposanto din Pisa pentru a ne da seama în ce măsură secolul al XIV-lea mai păstra viziunea apocaliptică tradițională.

Noul spirit umanist care apare în opera lui Simone Martini face ca „sfârșitul istoriei“, la motiv medieval, să fie înlocuit de tema „sfârșitului de epocă istorică“.

Scenele *Polipticului Orsini* demonstrează o incontestabilă îmbogățire a componentei umaniste din personalitatea artistică a lui Simone. În pofida acestui lucru originea sa rămâne clar diferită de cea a celui alt mare pictor pre-renascentist, Giotto.

Dacă în opera lui Giotto figura lui Isus se umanizează, iar legenda evanghelică e privită ca o paradigmă a istoriei Omului, la Simone Martini Cristos este încă privit ca o divinitate. Dar — și aici se conturează locul de excepție pe care îl ocupă Simone în cadrul artei târziu-medievală — accentul nu e pus pe figura zeului creștin ci pe destinul colectivității.

Pentru Giotto istoria sacră se confundă în cele din urmă cu istoria omului. Pentru Simone Martini istoria omenirii este contrariul celei divine. Aspirația către un ideal de perfecțiune morală și estetică, aspirația către realitatea eternului, care caracterizează toată opera sa anterioară, se dezvăluie în operele de bătrînețe ca fundamental tragică. Pentru Cristos pasiunea se săvârșește într-o cîștigare salvării divine. Pasiunea umană, așa cum apare în opera lui Simone, este opusul

celelalte creștine, pentru că-și păstrează toate atributele de căutare dramatică într-o lume în care viitorul se află în suspensie.

Adevăratul erou-simbol al ultimei perioade din activitatea lui Simone Martini pare să fie, astfel, Maria Magdalena.

Pulsul istoriei nu l-a înșelat pe Simone. Presimțirile unui sfârșit de epocă, deja vizibile în *Guidoriccio da Fogliano*, se fac tot mai pregnante. În anii bătrîneții artistul se arată mai puțin preocupat de evocarea idealului de perfecțiune individuală. *Lirismului „per solo voce“* din operele de tinerețe i se opune o viziune „corală“, înfiorată de un patetic ritm lăuntric.

## SIMONE MARTINI ȘI ESTETICA

Gîndirea medievală a avut ca obiect al judecării estetice nu opera de artă ca atare ci ideea de frumos, în diferitele accepții (*pulchritudo, venustas, formositas*, etc.). Artei, și în special picturii nu i se cerea în primul rînd concordanța cu această idee, cît capacitate de a comunica prin imagini învățătura textului religios a cărui ilustrare era.

Grigorie cel Mare stabilise încă de la începutul secolului al VII-lea canonul de bază al picturii medievale: pictura este o scriere (*Pictura quasi scriptura*), ea trebuie să înfățișeze invizibilul prin vizibil (*invisibilia per visibilia*)<sup>(2)</sup>.

Puținele scrieri care se ocupă de specificul artei, de ceea ce transcende instrumentalitatea ei imediată, se concentrează fie asupra prețiozității materiei, fie asupra luminii sau a „bunei facturi“. Doar estetica muzicală beneficiază în evul mediu de un statut aparte. Se vorbește despre *pulchritudo, proportio, concordia, concordantia, harmonia* etc. Va trebui să-i așteptăm pe ultimii scolastici (Tomă din Aquino, Albertus Magnus, Duns Scott) și pe Dante pentru ca interpretarea actului estetic să se facă pe o altă bază, mai apropiată de criteriile sensibilității moderne. Este tocmai perioada în care trăiește și creează Simone Martini, care reflectă în opera sa, pe planul expresiei formale, aceleași tendințe pe care filozofia epocii le exprima în cadrul speculației estetice.

Dante este prima personalitate a Trecento-ului italian care va pleda pentru autonomia și indivi-

dualitatea actului estetic. Concepției medievale despre artist ca artizan anonim, despre artă ca activitate ilustrativă, îi opune o schiță de fenomenologie a actului creator în care primul grad e stabilit de formula, revoluționară pentru acea epocă: „arta își are izvorul în mintea artistului“ (*ars in mente artificis*)<sup>(13)</sup>. Nu e de mirare deci că vor fi tocmai ultimii ani din secolul al XIII-lea și primii din cel de al XIV-lea cei care vor vedea apariția primelor *personalități* ale picturii italiene. Anonimatului și lucrului comun de atelier îi urmează acum un Cavallini la Roma, Duccio, Simone și frații Lorenzetti la Siena, Cimabue și Giotto la Florența.

Simone Martini are o poziție de mijloc în cadrul experienței artistice a epocii: între tradiția medievală și noul spirit umanist. Pentru el frumosul are un conținut moral: grația divină. În același timp, însă, opera de artă apare ca rezultată a aplicării unor principii formale a căror îmbinare e o operație mentală a imaginației. Această concepție este marcată cu evidență de *Madonna di Lucignano* în care proporția, integritatea și claritatea formează coordonatele structurale ale imaginii. Forma se confundă astfel cu frumusețea, dar aceasta din urmă e într-un sens demitizată. Frumusețea nu mai e o calitate absolută, ci rezultatul perfecției interdependențe a anumitor elemente primordiale, o calitate a formei artistice. Baza teoretică este dată de gândirea tomistă și de cea a lui Duns Scott care sintetizase tocmai această nouă concepție estetică într-o frază celebră: „Frumusețea nu este o calitate absolută reflectată într-un corp frumos, ci îmbinarea tuturor elementelor caracteristice acestui corp“<sup>(14)</sup>.

Prin aceasta, frumusețea devine în mod obligatoriu o calitate a creației artistice. Limitele imaginii, eliberată de servitutea doctrinală, devin astfel extrem de încăpătoare. Obiectul imaginii e supus unei diversificări, imposibil de conceput doar cu un secol înainte. Apar noi probleme cum ar fi cea a portretului (Simone Martini, Giotto), a peisajului (frații Lorenzetti).

În cadrul operei lui Simone, noile probleme, integrate în concepția estetică a epocii, își pot găsi pe deplin explicația.

În realizarea portretelor imaginea se modelează după aceleași criterii formale. După cum am mai arătat, adevărata eroină a operei nu va fi o expresie individuală. Nu particularul ci generalul îl

interesează pe artist. Portretul nu ne va da imaginea fidelă a unui individ, ci pe cea a *individualității*, așa cum în lucrările tîrzii nu expresiile particulare vor domina opera, ci generala capacitate umană de a se exprima prin gest.

Noțiunea de „expresionism“ aplicată operei tîrzii a lui Simone Martini trebuie considerată cu prudență. Expresionismul nordic al goticului tîrziu își trăgea obârșia din noțiunea de *deformatas*, deja valabilă în epoca romanică. Va primi o justificare teoretică în scrierile lui Meister Eckhart, considerat de mulți drept fondator al teoriei despre artă ca expresie<sup>(15)</sup>.

Simone Martini pictează fizionomia cu aceeași putere de abstracție cu care ridică la rangul de model redarea gestului și a atitudinii. Meditația, stupoarea, durerea, extazul, sînt privite în ceea ce au ele mai general și mai universal valabil. Toate aceste atitudini-model aspiră și reușesc să ajungă la experiența estetică tocmai pentru faptul că obiectului imaginii nu i se cere să fie în mod absolut „frumos“. Cea care va avea sarcina îmbinării principiilor ce duc la perfecțiunea formei va fi imaginea în formularea ei. Imaginea artistică devine astfel rod al generalizării prin contemplare a particularului. În cele din urmă opera de artă se va impune conștiinței privitorului prin ceea ce estetica medievală (Albertus Magnus, Toma din Aquino) numeau *risplendentia formae*, echivalentul medieval al „aurei“ ce emană din orice operă de artă desăvîrșită.

Dar tocmai prin această poziție adoptată de către Simone Martini opera sa marchează sfîrșitul artei medievale și începutul unei noi epoci în istoria artei. O nouă conștiință a formei era inevitabilă în cadrul efervescenței spirituale a umanismului timpuriu. Pictograma medievală e înlocuită cu aspirația către o nouă autonomie a comunicației imagistice. Substratul doctrinal — fundamentul artei medievale — trece pe planul al doilea. Pictura bizantină încercase subminarea sensibilității estetice clasice prin sinteza în cadrul operei de artă a imaginii și a conceptului. Lupta iconoclastă care a străbătut întreaga civilizație bizantină ca un curent subteran ținea tocmai valențele acestei ambiții: posibilitatea sau imposibilitatea convertirii *logos*-ului în imagine.

Simone Martini, împreună cu confrăii săi de generație, încearcă să stabilească o nouă demnitate a imaginii, așa cum filozofia reinnoadă

firul cu gândirea clasică greacă. Comunicația teologică prin pictură va ține de acum înainte în bună măsură de domeniul trecutului. Artă și filozofia își despart căile într-o proprie determinare. Plecând de la aceste premise următorul pas va fi integrarea imaginii în noi coordonate spațio-temporale. Simone Martini marchează începutul acestor aspirații. Opera sa nu dă soluții definitive, dar e cu atât mai semnificativă cu cât lasă să se întrevadă tatonările și sondările posibilităților reprezentării figurative.

Prima operă cunoscută a lui Simone, *Maestà* din Palazzo Pubblico din Siena, își definește propria spațialitate prin alăturarea aluziilor utopice. Dar utopia înseamnă în același timp proiectare într-un spațiu ce-l transcende pe cel al existenței cotidiene și integrare într-un timp supra-istoric. În operele următoare coordonata spațială va avea cînd conotate simbolice, cînd determinări strict figurative, ca loc al figurii. *Bunavestire* propune un prezent dilatat, prezentul *logos*-ului, și demonstrează că în cadrul operei de artă spațiul poate fi considerat ca o funcție a luminii-formă primordială. Reluînd ideea suspendării indeterminate a viitorului din *Guidoriccio da Fogliano* și pe cea a prezentului dilatat din *Bunavestire*, Simone Martini se adresează în *Preafericitul Augustin* reprezentării mitice, realizînd imaginea pe coordonatele unui spațiu omogen și ale unui timp circular.

Noua conștiință a Umanismului timpuriu tinde să transforme, în ultimele opere ale lui Simone Martini, mitul în istorie. Teocentrismul medieval e pus în discuție. Opera lui Simone devine astfel o prefigurare a antropocentrismului Renașterii.

În 1348 la Siena izbucnește marea epidemie de ciumă. Teribilul flagel întrerupe brusc orice activitate culturală în tinăra republică. Mor acum Pietro și Ambrogio Lorenzetti. Cu dispariția lor și cu cea a lui Simone (cu patru ani înainte, la Avignon) ia sfîrșit epoca de glorie a picturii sieneze.

Cînd cetatea se retrage la viață marile personalități creatoare lipsesc. Pictura sfîrșitului de veac la Siena marchează o reîntoarcere la tradiția medievală pedagogică și ilustrativă.

Din perioada strălucitoare a pre-renașterii sieneze ne-au rămas însă roadele minții și ale imaginației. Pictura lui Simone, așa cum am încercat să arătăm, va trăi în continuare prin sugestiile pe care le oferă slujitorilor penelului din întreaga Europă. Și nu numai atât ...

Însă aici, inevitabil, sarcina comentatorului se încheie. E un sfîrșit din care concluzia de fapt lipsește și nu poate decît să lipsească. Ea e privilegiul suprem al fiecărui privitor care se apropie, dîndu-i o nouă viață, de opera celui ce a fost Simone Martini, pictor sienez.

# NOTE

- 1 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, trad. rom. de Șt. Crudu, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, ediția a doua revăzută și adăugită, București, 1968, vol. I, p. 220.
- 2 „Li angelichi fiorecti, rose e gigli, / Onde s'adorna lo celeste prato, / Non mi diletta più ch'e' buon consigli“.
- 3 Celelalte figuri aparțin colaboratorilor, identificați de către specialiști cu Lippo Memmi și Naddo Ceccarelli (partea superioară) și Maestrul Madonei din Palazzo Venezia (figurile centrale marginale). Cf. R. Van Marle, *Simone Martini et les peintres de son école*, Strasbourg, 1920, p. 53 și G. Paccagnini, *Simone Martini*, 1955, Milano, p. 109.
- 4 Cf. Enzo Carli, *Simone Martini*, Milano, 1959, p. 20—22.
- 5 Datarea ciclului este una dintre problemele cele mai spinoase ale cronologiei operei lui Simone Martini. În general data oscilează între 1317 (după tabloul cu *Sfântul Ludovic*) și 1339 (plecarea la Avignon). Recent (V. Bologna, *Gli affreschi di Simone Martini ad Assisi*, Milano-Geneva, 1965) s-a propus o datare timpurie a ciclului din Assisi (1312—1317), ceea ce ar face din fresca sieneză din *Palazzo Pubblico* o a doua operă cunoscută. Această datare cu greu ar putea fi acceptată, deoarece ar intra în contradicție cu evoluția figurativă a artistului. Lipsa totală a documentelor privitoare la ciclul *Vieții Sfântului Martin* poate fi înlocuită doar printr-o încadrare stilistică atentă în contextul operei lui Simone Martini. La o astfel de analiză apare ca evident faptul că ciclul era deja terminat în 1328 (anul lui *Guidoriccio da Fogliano*), iar cum între 1324 și 1326 Simone Martini lipsește din scriptele arhivei de plăți a Sienei, se poate presupune că în decursul acestor doi ani artistul a lucrat la Assisi.
- 6 După părerea lui Van Marle (op. cit. p. 71—72) scena se datorează în cea mai mare parte colaborării fratelui artistului, Donato. Majoritatea criticilor consideră însă figura sfântului ca autografă.
- 7 Expresia este a lui Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem, 1963, trad. rom. de H.R. Radian, *Amurgul Evului Mediu*, București, 1970, p. 114.
- 8 Cf. Cesare Brandi, *Duccio*, Firenze, 1951, p. 59.
- 9 Cf. Gerardus Van der Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen, 1956, p. 305. Pentru sentimentul timpului în Evul Mediu vezi J. Le Goff, *La civilisation, de l'Occident au Moyen-Âge*, Paris, 1964, trad. rom. de M. Holban, *Civilizația Occidentului medieval*, București, 1970, p. 233 și urm.
- 10 Critica recentă a stabilit că în ceea ce privește colaborarea lui Lippo Memmi la această operă capitală a lui Simone Martini ea se reduce la figurile din medalioanele cornișei și la figurile în picioare din panourile laterale (probabil Sfântul Ansano și Sfânta Margareta).
- 11 E. Mâle, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen-Âge et sur ses sources d'inspiration*, ed. a noua, Paris, 1958, vol. I p. 385 și urm.
- 12 Migne, *Patrologia Latina*, t. 77, col. 991.
- 13 Dante, *De Monarchia*, II, 2, trad. rom. de F. Băltăceanu, T. Bărbulescu și S.M. Lăzărescu, în Dante, *Opere Minore*, București, 1971, p. 632.
- 14 „Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium talicorpori...“, apud E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, trad. spaniolă, Madrid, 1959, vol. III, p. 364—365.
- 15 Cf. R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, 1961, p. 196.

# CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

- 1284 Conform biografiei lui Vasari se naște Simone Martini. Locul nașterii este disputat între Siena și San Gimignano.
- 1285 Duccio di Buoninsegna pictează pentru călugării de la Santa Maria Novella din Florența Madonna Rucellai.
- 1296 (sau 1297?) Giotto sosește la Assisi unde lucrează până spre 1300.
- 1297—1300 Memmo di Filippuccio, pictor din San Gimignano și viitorul socru al lui Simone Martini, lucrează la Assisi.
- 1304 Se naște Francesco Petrarca.
- 1305 Giotto decorează Capela Scrovegni din Padova. Memmo di Filippuccio pictează frescele din Collegiata (San Gimignano).
- 1307 Dante începe să scrie „Divina Commedia”.
- 1308—1311. Duccio pictează *Maestà* pentru Domul din Siena.
- 1315 Primul document în care apare numele lui Simone Martini: Cartea plăților Comunei seneze consemnează un împrumut de opt florini de aur făcut pictorului. Simone semnează prima operă cunoscută: „*Maestà*” din Palazzo Pubblico, Siena.
- 1317 7 aprilie, data post quem a „Sfintului Ludovic din Toulouse”. 23 iulie, regele Neapolelui, Robert de Anjou, atribuie pictorului (menționat în document cu titlul de cavalier) o rentă de cincizeci de uncii aur pe an.
- Giotto lucrează la decorarea Capelei Bardi din Biserica Santa Croce (Florența).
- 1319 E așezat pe altarul mîndstirii Sfînta Ecaterina din Pisa polipticul lui Simone Martini. Dante termină (probabil) „Divina Commedia”. Ambrogio Lorenzetti pictează *Madonna di Vicolabate*. Moare Duccio.
- 1320 „*Polipticul din Orvieto*”. Siena are 52.000 de locuitori. Pietro Lorenzetti: *Polipticul din Biserica Veche (La Pieve)* — Arezzo
- 1320 1321, 1322, 1323, Simone Martini apare în documentele Comunei seneze ca autor al unor opere, azi pierdute.
- 1320—25 În acest interval de timp se înscrie probabil cea mai mare parte dintre operele nedatate ale lui Simone Martini: „*Cristos binecuvîntînd*” (Pinacoteca Vatică), „*Madona cu pruncul*” (Orvieto, Muzeul Domului), „*Sfîntă Martiră*” (Ottawa, Galeria Națională a Canadei), „*Doi Apostoli*” (Birmingham, Muzeul Municipal), „*Polipticul din Boston*” (Gardner Museum), „*Crucifixul din San Casciano în Val di Pesa* (Chiesa della Misericordia), „*Sfîntul Ioan Evanghelistul*” (New York, Metropolitan Museum), „*Polipticul din Cambridge*” (Fitzwilliam Museum), „*Madonna di Lucignano*” (Pinacoteca din Siena).
- 1321 Moare Dante la Ravenna.
- 1322—1324 Giotto lucrează la realizarea ciclului evanghelic din biserica Santa Croce, Capela Peruzzi (Florența).
- 1324 Se căsătorește cu Giovanna, fiica pictorului Memmo di Filippuccio și sora lui Lippo Memmi.
- 1324—1326 Pictează, probabil, ciclul „*Legenda Sfîntului Martin*” din biserica inferioară a Bazilicii Sfîntului Francisc din Assisi și celelalte fresce din transeptul aceleiași biserici.
- 1326—1327 Apare din nou în scriptele arhivei din Siena cu opere, azi pierdute.
- 1328 Realizează fresca „*Guidoriccio da Fogliano*” plătită, conform documentelor, cu șaisprezece florini.
- 1328—1329 Pietro Lorenzetti—*La Madonna di Carmine* (Siena, Pinacoteca).
- 1329 Pictează, pe lîngă alte opere, azi pierdute, „*Preafericitul Augustin cel Nou și scene din Viața sa*”.
- 1331 Este trimis de către Comuna seneză într-o misiune de recunoaștere în zona Muntelui Amiata. Sînt amintite alte opere pierdute.
- 1332 Lucrează piese de orfevrărie (pierdute).
- 1333 Pictează, în colaborare cu Lippo Memmi, „*Bunavestire*” pentru Capela Sfîntului Ansano din Domul din Siena (azi la Galeria Uffizi, Florența).
- 1336 Sosește la Avignon pictorul Matteo Giovanetti(?)
- 1337 8 ianuarie, moare Giotto.
- 1337—1339 Ambrogio Lorenzetti: „*Bună și Reaua Oțmuire*”, fresce în Palazzo Pubblico, Siena.
- 1339 Pleacă, probabil, la Avignon.
- 1339—1344 Intervalul în care se înscriu, probabil, operele tirzii: „*Sfîntul Ioan Evanghelistul*” (Birmingham, Barber Institute of Fine Arts), „*Polipticul Orsini*” (Paris, Louvre; Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts; Berlin, Staatliche Museen), „*Annunziata*” (Leningrad, Ermitaj), *Alegorie Virgiliană* (Milano, Biblioteca Ambrosiana), *Frescele portalului bisericii Notre-Dame-des-Doms la Avignon*.
- 1340 E citat împreună cu fratele său Donato, într-un proces ce urma să aibă loc la curtea papală. Un alt document mult discutat îl menționează pe „Magister Simon Martini” parte în contractul de cumpărare a unei case la Castelvecchio (Siena).
- 1342 Pictează „*Sfînta Familie*” (Liverpool, Walker Art Gallery).
- Petrarca scrie primele poezii ale Căntonierului
- 1342—1352 Decorarea Palatului Papal din Avignon de către Matteo Giovanetti și alți pictori italieni. Colaborează pictori francezi și catalani.
- 1344 Ambrogio Lorenzetti: „*Bunavestire*” (Siena, Pinacoteca).
- Un document al mîndstirii San Domenico din Siena consemnează moartea lui Simone Martini la Avignon: „Magister Simon (pictor) mortuus est in Curia”.

# BIBLIOGRAFIE ESENȚIALĂ

## IZVOARE

- P. BACCI, *Documenti per la storia dell'arte*, 2 vol., Firenze, 1910-12.  
 P. BACCI, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese. Dipinti e sculture in Siena, nel suo contado ed altrove*, Siena, 1944.  
 G. DELLE VALLE, *Lettere senesi*, Roma, 1787, vol. II.  
 L. DOUGLAS, *Storia politica e sociale della repubblica di Siena*, Siena, 1926.  
 L. GHIBERTI, *I Commentari*, ediz. Von Schlosser, Berlin, 1912.  
 MIGNE, *Patrologia Latina*.  
 G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854-56.  
 FRANCESCO PETRARCA, *Epistulae de rebus familiaribus*.  
 G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, trad. de Șt. Crudu, București, 1968, vol. I.

## LUCRĂRI GENERALE, MONOGRAFII ȘI STUDII

- B. BERENSON, *The Italian painters of the Renaissance*, Oxford, 1932.  
 F. BOLOGNA, *Gli Affreschi di Simone Martini ad Assisi*, Milano-Geneva, 1965.  
 F. BOLOGNA, *Simone Martini*, Milano, 1966.  
 F. BOLOGNA, *I pittori angioini alla corte di Napoli, 1266-1414 e un riesame dell'arte dell'età friedericiană*, Roma, 1969.  
 C. BRANDI, *Die Stilentwicklung des Simone Martini*, in „Pantheon“, 1934.  
 E. CARLI, *Capolavori dell'arte senese*, Firenze, 1947.  
 E. CARLI, *Simone Martini*, Milano, 1959.  
 G.B. CAVALCASELLE-J.A. CROWE, *Storia della pittura italiana dal secolo II al secolo XVI*, vol. III, a II-a, Firenze, 1886.  
 E. CECCHI, *Trecentisti senesi*, Roma, 1948.  
 L. COLETTI, *Arte Senese*, Treviso, 1906.  
 L. COLETTI, *I Primitivi: I senesi e i giotteschi*, Novara, 1946.  
 L. COLETTI, *The early works of Simone Martini*, in „The Art Quarterly“, 1949.  
 L. COLETTI, *Gli affreschi della Basilica di Assisi*, Bergamo, 1949.  
 L. DAMI, *Simone Martini*, Firenze, 1921.  
 G. DE NICOLA, *L'Affresco di Simone Martini in Assisi*, in „L'Arte“, 1906.  
 A. DE RINALDIS, *Simone Martini*, Roma, 1936.  
 G.H. EDGELL, *A History of Sienese painting*, New York, 1932.  
 F. ENAUD, *Les fresques de Simone Martini en Avignon*, in „Monuments Historiques de France“, 1963.  
 L. GIELLY, *Les primitifs siennois*, Paris, 1926.  
 C. GNUDI, *Grandezza di Simone*, in „Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi“, vol. II, Roma, 1956.  
 A. GOSCHE, *Simone Martini*, Leipzig, 1899.  
 M.C. GOZZOLI, *L'Opera completa di Simone Martini*, Milano, 1970.  
 E. HESTLEIN, *Die Basilik San Francesco in Assisi. Gestalt, Bedeutung, Herkunft*, Firenze, 1964.  
 E. JACOBSEN, *Sienesische Meister des Trecento in der Gemälgalerie zu Siena*, Strassburg, 1907.  
 M. MICHELI, *Simone Martini*, Torino, 1931.  
 G. PACCAGNINI, *Simone Martini*, Milano, 1955.  
 A. PETER, *Quand Simone est-il venu en Avignon?*, in „Gazette des Beaux-Arts“, janvier, 1939.  
 G. RICHTER, *Simone Martini Problems*, in „The Burlington Magazine“, 1929.  
 E. SANDBERG-VAVALA, *Simone Martini*, Milano, 1952.  
 G. SINIBALDI, *Rapporti di Ambrogio Lorenzetti con Simone Martini*, in „L'Arte“, 1928.  
 P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana II. Il Trecento*, Torino, ed. II, 1964.  
 R. VAN MARLE, *Simone Martini et les peintres de son école*, Strassbourg, 1920.  
 R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of painting*, vol. II, Haga, 1924.  
 A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. III și V, Milano, 1907.  
 C. WEIGELT, *La pittura senese del Trecento*, Bologna, 1930.  
 J. WHITE, *Art and Architecture in Italy. 1250 to 1400*, Middlesex, 1966.

## ICONOGRAFIE ȘI ESTETICĂ

- R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, 1961.  
 M. BUNIM-SCHILD, *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, ed. a II-a, New York, 1970.  
 E. DE BRUYNE, *Études d'Esthétique médiévale*, Brugge, 1946, 3 vol.  
 M. DVORAK, *Idealismus und Naturalismus in der Gotik*, in „Kunstgeschichte als Geistgeschichte“, München, 1924.  
 U. ECO, *L'estetica medievale*, in „Momenti e problemi di Storia dell'Estetica“, vol. I, Milano, 1959.  
 U. ECO, *Il problema estetico di Tommaso d'Aquino*, Milano, 1970.  
 G. KAFTAL, *Iconography of Saints in Tuscan Painting*, Firenze, 1952.  
 E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen-Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen-Âge et sur les sources d'inspiration*, ed. a II-a, Paris, 1922.  
 E. PANOFKY, *Die Perspektive als „Symbolische Form“*, in „Vorträge der Bibliothek Warburg“, 1924-1925.  
 L. VENTURI, *La critica d'arte e Francesco Petrarca. Prestiti di critica*, Milano, 1929.  
 L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 4 vol., Paris, 1955-1958.  
 J. WHITE, *The birth and rebirth of pictorial space*, London, 1957.  
 W. WÖRRINGER, *Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus*, München, 1928.

# LISTA REPRODUCERILOR

- 1 MAESTĂ detaliu
- 2 MAESTĂ detaliu
- 3 MAESTĂ detaliu
- 4 MAESTĂ  
1315  
frescă  
762 × 970 cm  
Siena, Palazzo Pubblico
- 5 Artist anonim:  
CELE PATRU NAȚIUNI  
OMAGIINDU-L  
PE OTTO AL III-LEA  
către 1000  
pagină din Evangheliarul  
lui Otto al III-lea  
Biblioteca din München,  
mss. lat. 4453
- 6 SFÎNTUL LUDOVIC  
DIN TOULOUSE  
ÎL ÎNCORONEAZĂ PE  
ROBERT DE ANJOU  
1317  
tempera pe lemn  
200 × 138 cm  
Neapole,  
Muzeul Național Capodimonte
- 7 SFÎNTUL LUDOVIC  
DIN TOULOUSE  
ÎL ÎNCORONEAZĂ PE  
ROBERT DE ANJOU,  
predelă:  
LUDOVIC SPALĂ  
MÎINILE SĂRACILOR
- 8 SFÎNTUL LUDOVIC  
DIN TOULOUSE  
ÎL ÎNCORONEAZĂ PE  
ROBERT DE ANJOU,  
predelă:  
MOARTEA LUI LUDOVIC
- 9 SFÎNTUL LUDOVIC  
DIN TOULOUSE  
ÎL ÎNCORONEAZĂ PE  
ROBERT DE ANJOU,  
predelă:  
LUDOVIC ÎNVIE UN COPIL
- 10 SFÎNTUL LUDOVIC  
DIN TOULOUSE  
ÎL ÎNCORONEAZĂ PE  
ROBERT DE ANJOU,  
detaliu:  
ROBERT DE ANJOU
- 11 CRUCIFIXUL  
DE LA SAN CASCIANO  
către 1321–1325  
tempera pe lemn  
164 × 147 cm  
San Casciano in Val di Pesa,  
Chiesa della Misericordia
- 12 CRUCIFIXUL  
DE LA SAN CASCIANO,  
detaliu
- 13 POLIPTICUL DIN BOSTON  
detaliu, către 1321–1325  
tempera pe lemn  
116 × 76 +  
116 × 76 +  
137 × 102 +  
116 × 76 +  
116 × 76 cm  
Boston, Stewart Gardner  
Museum
- 14 POLIPTICUL DIN PISA  
detaliu, 1319  
tempera pe lemn  
94 × 48,5 +  
94 × 48,5 +  
113 × 63 +  
94 × 48,5 +  
94 × 48,5 cm  
Pisa, Muzeul Național San Matteo
- 15 POLIPTICUL DIN ORVIETO  
către 1321  
tempera pe lemn  
94 × 48,5 +  
94 × 48,5 +  
113 × 63 +  
94 × 48,5 +  
94 × 48,5 cm  
Orvieto, Muzeul Domului
- 16 POLIPTICUL DIN ORVIETO  
detaliu:  
SFÎNTUL PAVEL
- 17 POLIPTICUL  
DIN CAMBRIDGE  
detaliu:  
SF. AUGUSTIN
- 18 POLIPTICUL  
DIN CAMBRIDGE  
către 1320–1325  
tempera pe lemn  
92 × 105 cm  
Cambridge, Fitzwilliam Museum
- 19 MADONNA DI LUCIGNANO  
către 1321  
tempera pe lemn  
88 × 51 cm  
Siena, Pinacoteca
- 20 RIDICAREA  
LA RANGUL DE CAVALER  
detaliu
- 21 RIDICAREA  
LA RANGUL DE CAVALER  
detaliu
- 22 RIDICAREA  
LA RANGUL DE CAVALER  
detaliu
- 23 RIDICAREA  
LA RANGUL DE CAVALER  
detaliu
- 24 RIDICAREA  
LA RANGUL DE CAVALER  
către 1324–1326  
frescă  
265 × 200 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 25 SFÎNTA CLARA  
ȘI SFÎNTA ELISA BETA  
A UNGARIEI  
detaliu:  
SFÎNTA ELISABETA  
către 1324–1326  
frescă  
215 × 185 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 26 VISUL SFÎNTULUI MARTIN  
către 1324–1326  
frescă  
265 × 200 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 27 VISUL SFÎNTULUI MARTIN  
detaliu
- 28 ÎMPĂRȚIREA MANTIEI  
(SF. MARTIN  
ÎȘI ÎMPARTE MANTIA  
CU UN SĂRAC)  
către 1324–1326  
frescă

- 265 × 230 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 29 RENUNȚAREA LA ARME  
către 1324—1326  
frescă  
265 × 200 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 30 RENUNȚAREA LA ARME  
detaliu
- 31 MIRACOLUL  
ÎNVIERII COPILULUI  
detaliu  
către 1324—1326  
frescă  
296 × 230 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 32 SFÎNTA MAGDALENA  
ȘI SFÎNTA ECATERINA  
DIN ALEXANDRIA  
către 1324—1326  
frescă  
215 × 185 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 33 SFÎNTUL MARTIN  
ÎN MEDITAȚIE  
detaliu
- 34 SFÎNTUL MARTIN  
ÎN MEDITAȚIE  
către 1324—1326  
frescă  
390 × 200 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 35 MOARTEA  
SFÎNTULUI MARTIN  
către 1324—1326  
frescă  
284 × 230 cm  
Assisi, Biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 36 SLUJBA MIRACULOASĂ  
detaliu
- 37 SLUJBA MIRACULOASĂ  
către 1324—1326  
frescă  
390 × 200 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 38 FUNERALIILE  
SFÎNTULUI MARTIN  
detaliu
- 39 FUNERALIILE  
SFÎNTULUI MARTIN  
către 1324—1326  
frescă  
284 × 230 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 40 UN SFÎNT  
către 1324—1326  
frescă  
100 × 60 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 41 SFÎNȚII FRANCISC  
DIN ASSISI,  
LUDOVIC DIN TOULOUSE,  
ELISABETA A UNGARIEI,  
CLARA DIN ASSISI ȘI  
LUDOVIC AL FRANȚEI  
către 1324—1326  
frescă  
120 × 380 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
transept
- 42 SFÎNȚII FRANCISC  
DIN ASSISI,  
LUDOVIC DIN TOULOUSE,  
ELISABETA A UNGARIEI,  
CLARA DIN ASSISI ȘI  
LUDOVIC AL FRANȚEI  
detaliu:  
SFÎNTUL FRANCISC
- 43 SFÎNȚII FRANCISC  
DIN ASSISI,  
LUDOVIC DIN TOULOUSE,  
ELISABETA A UNGARIEI,  
CLARA DIN ASSISI ȘI  
LUDOVIC AL FRANȚEI  
detaliu:  
SFÎNTA CLARA
- 44 SFÎNTUL LUDOVIC  
DIN TOULOUSE  
ȘI SFÎNTUL LUDOVIC  
AL FRANȚEI  
către 1324—1326  
frescă  
215 × 185 cm  
Assisi, biserica inferioară  
a Bazilicii San Francesco,  
Capela Sfântului Martin
- 45 GUIDORICCIO  
DA FOGLIANO  
detaliu
- 46 GUIDORICCIO  
DA FOGLIANO  
detaliu
- 47 GUIDORICCIO  
DA FOGLIANO  
detaliu
- 48 GUIDORICCIO  
DA FOGLIANO  
1328  
frescă  
340 × 968 cm  
Siena, Palazzo Pubblico
- 49 Duccio di Buoninsegna:  
ISPITIREA LUI ISUS  
detaliu  
1308—1311  
Siena, Muzeul Domului
- 50 Giotto di Bondone:  
IZGONIREA DIAVOLILOR  
DIN AREZZO  
detaliu, către 1297—1300  
Assisi, biserica superioară  
a Bazilicii San Francesco
- 51 PRAEFERICITUL  
AUGUSTIN CEL NOU  
ȘI SCENE DIN VIAȚA SA;  
MIRACOLUL COPILULUI  
CĂZUT DIN BALCON
- 52 PRAEFERICITUL  
AUGUSTIN CEL NOU  
ȘI SCENE DIN VIAȚA SA;  
MIRACOLUL COPILULUI  
CĂZUT DIN BALCON  
detaliu
- 53 PRAEFERICITUL  
AUGUSTIN CEL NOU  
ȘI SCENE DIN VIAȚA SA;  
MIRACOLUL COPILULUI



- CĂZUT DIN LEAGĂN  
detaliu
- 54 Giotto di Bondone:  
CORTEGIUL MARIEI  
detaliu  
câtre 1305  
Padova, Capela Scrovegni
- 55 PRAEFERICITUL  
AUGUSTIN CEL NOU  
ȘI SCENE DIN VIAȚA SA;  
MIRACOLUL COPILULUI  
CĂZUT DIN LEAGĂN
- 56 PRAEFERICITUL  
AUGUSTIN CEL NOU  
ȘI SCENE DIN VIAȚA SA;  
MIRACOLUL COPILULUI  
MUȘCAT DE LUP  
detaliu
- 57 PRAEFERICITUL  
AUGUSTIN CEL NOU  
ȘI SCENE DIN VIAȚA SA;  
MIRACOLUL COPILULUI  
MUȘCAT DE LUP
- 58 PRAEFERICITUL  
AUGUSTIN CEL NOU  
ȘI SCENE DIN VIAȚA SA;  
detaliu
- 59 PRAEFERICITUL  
AUGUSTIN CEL NOU  
ȘI SCENE DIN VIAȚA SA  
câtre 1328  
tempera pe lemn  
198 × 257 cm  
Siena, Biserica Sant' Agostino
- 60 PRAEFERICITUL  
AUGUSTIN CEL NOU  
ȘI SCENE DIN VIAȚA SA;  
MIRACOLUL CAVALERULUI
- 61 SFÎNTUL IOAN  
EVANGHELISTUL  
câtre 1330—1339  
tempera pe lemn  
34,5 × 24 cm  
Birmingham,  
Barber Institute of Fine Arts
- 62 BUNAVESTIRE  
(în colaborare cu Lippo Memmi)  
1333  
tempera pe lemn  
265 × 305 cm  
Florența, Galeria Uffizi
- 63 BUNAVESTIRE, detaliu
- 64 POLIPTICUL ORSINI;  
BUNAVESTIRE: ÎNGERUL  
după 1340  
tempera pe lemn  
23,5 × 14 cm  
Anvers,  
Musée Royal des Beaux-Arts
- 65 POLIPTICUL ORSINI;  
BUNAVESTIRE: FECIOARA  
după 1340  
tempera pe lemn  
23,5 × 14,5 cm  
Anvers,  
Musée Royal des Beaux-Arts
- 66 POLIPTICUL ORSINI;  
COBORÎREA DE PE CRUCE  
după 1340  
tempera pe lemn  
24,5 × 15,5 cm  
Anvers,  
Musée Royal des Beaux-Arts
- 67 Duccio di Buoninsegna:  
INTRAREA ÎN IERUSALIM  
1308—1311  
Siena, Muzeul Domului
- 68 POLIPTICUL ORSINI;  
VIA CRUCIS  
(PURTAREA CRUCII)  
după 1340  
tempera pe lemn  
25 × 16 cm  
Paris, Luvru
- 69 CRISTOS BINECUVÎNTÎND  
câtre 1341  
sinopie  
Avignon,  
biserica Notre-Dame-des-Doms,  
timpanul portalului
- 70 FECIOARA CU PRUNCUL  
ÎNȚRE ÎNGERI  
câtre 1341  
sinopie  
Avignon,  
biserica Notre-Dame-des-Doms,  
luneta portalului
- 71 ALEGORIE VIRGILIANĂ  
câtre 1341  
miniatură pe pergament  
29,5 × 20 cm  
Milano, Biblioteca Ambrosiana